

خطوة في طريق طويل !!

يصدر العدد السابع والثلاثين من كتاب علامات الدوري ترنسي (علامات) ثوبها الذي يضم خطوط عشرة أعوام ، تمثل عمرها الذي بدأ ، ولا يزال ، حافلاً بموضوعات نقدية كان التنوع والاختلاف أقل ميزاتهما ، وقد جابت هذه الموضوعات أحدث النظريات النقدية الحديثة ، وحملت أعمق المفاهيم النقدية التراثية ، وكأنها بذلك قد وضعت نموذجها الذي رسم ملامح شخصيتها التي تليق بالتبعية ، وتصر على الإنتاج المعرفي الملائم للدخول إلى عتبات عصر جديد ، فكان انتشارها المعبر من المحيط إلى الخليج تجسيدا لتلك الصورة ، وتنبؤا لخيوط الظلام وعمة الانكسار .

ونظراً لما لهذه الموضوعات من أفاق تجسد الحدائث وظلال ضاربة في العتاقة ، فإن لتلقي الشعر في ثقافتنا العربية إشكالاته الدائمة وتحولاته المتعددة ما يوحى بشراء واختلاف ينهض من قاعدة الحوار والتسامح الثقافييين ، ما أدى إلى إنتاج أنماط الشعر المختلفة ، غير أن المتأمل في هذه النماذج التي وضعت قواعد لتلقي النص بجدها قد غيبت أكثر مما أبدت ، وسكتت أكثر مما أفصحت . ولعل منزلة الشاعر والموقف من الشعرية أبرز تلك الخطوط التي تكشف عن التجربة النقدية العربية القديمة والحديثة ؛ إذ يظل السؤال وتتعد قضاياه : من الشاعر ؟ وكيف تتحقق شعرية ؟ ... ربما كان هذا السؤال مثل سابقه مثيراً للبحث عن الشعرية وحافزاً على استكناه العلاقة الدائمة التي تصل حد الاتفاق والمجاملة ؛ وتتجاوز إلى التوتر والانقباض ، على سبيل المثال ، كان العقاد يجيب على هذا السؤال ليكون ممن بنى رؤية جديدة نضع الشاعر

في منزلة أرقى من كونه انعكاساً لما يدور حوله فحسب ، ومحدداً بعض ملامح التلقي الشعري التي تنطلق من قواعد مدرسة الديوان ، يقول مخاطباً أحمد شوقي " فاعلم ، أيها الشاعر العظيم ، أن الشاعر .. من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبهه ، وإنما ميزته أن يقول ما هو .. ليكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به " ١.

أدرك العرب القدماء جوانب من هذه العلاقة التي تثير إشكالات تلقي النص الأدبي ، واعتادوا على الثناء على القصيدة التي تنال إعجابهم وتستحوذ على اهتمامهم ، منطلقين في ذلك من قاعدة نقدية شفهية كانت موازية للاتجاه الشعري السائد . ولم يلبث أن تحول هذا النموذج إلى نموذج كتابي ، يتشظى بعد ذلك إلى نماذج منها ما يمتح من القديم الشفاهي ومنها ما ينكفيء على الحداثي المكتوب .

وبالعودة إلى الموضوعات المطروحة في هذا الإصدار نجد أنها تصنع تاريخاً نقدياً لحركة نقدية ثنائية الاتجاه ؛ إذ تتوسل إلى التجديد والبحث عن آليات نقدية .. رسمتها الأقاليم العربية في لوحة جديدة تسمح للمبدعين أن يبحثوا عما يريدون ؛ وتتيح لهم أن يخلقوا في فضاءات اللغة عبر نافذة (علامات) ؛ لتكون خطوة في طريق طويل يبحث عن شعرية النص ويتجاوزها .! تداعت فيه كثير من النظريات وقامت رؤى نقدية وغابت رؤى أخرى عن مساحة التحليل النقدي ، متأثرة بتيارات مختلفة أثبتت من النص أو أطلت من خارجه . وكأنها تتجاوز بذلك العلاقة ذات البعد الأحادي التي أشار إليها القلقشندي " قد جرت العادة أنه إذا صنف في فن من الفنون أو نظم شاعر قصيدة فأجاد فيها أو نحو ذلك أن يكتب له أهل تلك الصناعة على كتابه أو قصيدته تلك بالتقريض والمدح ، ويأتي كل منهم بما في وسعه من البلاغة في ذلك " (صبح الأعصر ، ج ١٤ ، ص ٢٧٨).

هيئة التحرير

النفس المظلمة

الخروج على المشرق

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عبدالله الغداهي

- ١ -

١ - الفرز الثقافي

في العصر العباسي الأول جرى فرز ثقافي تقررته معه الخريطة الثقافية العربية ، وإن كان آخر العصر الجاهلي قد شهد ميلاد النسق الثقافي الفحولسي الذي تمت العودة إليه وتمثله مع مطلع العصر الأموي ، فإن مشروع التدوين في العصر العباسي قد اعتمد النموذج الجاهلي / الأموي ، حيث جرى تدوين النسق الشعري الفحولسي مع ما يتبع ذلك من شعرنة للقيم ومن ترسيخ لصيغة الفحل الثقافي والاجتماعي ، كما وضجناها في الفصلين الثالث والرابع

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ثم جرى مع عمليات التدوين المعتمدة على النموذج النسقي أن صارت عملية الفرز لكي تتميز ثقافة المتن ، متأسسة على جذرين جوهريين ومتماثلين ، أحدهما الجذر العربي المذكور ، والآخر هو الجذر الفارسي / اليوناني ، وهما معاً يقومان على ثقافة تراتبية ذات هرم فحولسي يستند على الذات المفردة المستبدة المطلقة ، وعلى القطع بأولوية المعلم الأول وتبعية اللاحق والتعالي على الآخر ، وعلى كون من عدا الذات هامشياً لا قيمة له ، يتمثل ذلك في جمهورية أفلاطون التي هي قانون طبقي استبدادي وقطعي صارم في قطعيته وطبقيته ، ويتمثل أيضاً في المعطى الفارسي / الهندي الذي تقدمه نقولات وترجمات ابن المقفع في (الأدب الصغير والأدب الكبير) وفي (كليلة ودمنة) مما هو بيان في التراتب والطبقية الثقافية والسلوكية ، وهذه هي الجذور التي

شكلت المتن الثقافي مع فاتحة العصر العباسي ، وترسخت معها القيم الثقافية المشكلة للمتن .

وبما أن المتن قد تشكل وجرى فرزه فإن الهامش لابد أن يتشكل ويجري فرزه أيضاً ، وأول ما جرى هو تمييز الأعراب وإخراجهم ثقافياً وعرقياً ، حيث صاروا مادة خارج إطار الجد والمتن ، وصاروا في الهامش بوصفهم مادة للتطرف والتندر ، ومع الأعراب جاءت أقوام أخرى من مثل ما نلاحظه في عناوين كتب ورسائل الجاحظ ، كالسودان والبرصان والنساء (الجواري) ، ومن مثل الحيوان ، وهذه كلها عناوين تدل على الهامش ، وفي الوقت ذاته فإنها تدل ، بما أنها من مؤلفات الجاحظ ، على اهتمام خاص من الجاحظ بالمهمش والمنسي ، وهذا ما يستوجب منا وقفة تأمل تكون خطاب الجاحظ يقف كمثال وحيد يوضح لنا العلاقة بين المتن والهامش ، ويوضح لنا أساليب الهامش في تعامله مع المتن ، وسنتخذ من ذلك دلائل لنا في تفهم وسائل المعارضة الثقافية في مواجهة المتن ومقاومة محاولة تهميشها وإسكانها .

١ - ٢ البيان الثقافي (المتن / الهامش)

يمثل كتاب الجاحظ (البيان والتبيين) نموذجاً لتجاوز النسقين الثقافيين ، يتحاوران في حال من الصراع المكبوت ، بين المتن والهامش ، بين الثقافة المؤسسية المهيمنة والثقافة الشعبية المقموعة ، ولأمر هام ساد في كتاب البيان والتبيين أسلوب الاستطراد ، الذي هو خروج (على) المتن ، وليس مجرد خروج (عن) المتن . وإن كنا فيما سبق ، وحسب قواطين النقد الأدبي ، قد تعاملنا مع ظاهرة الاستطراد عند الجاحظ على أنها مظهر أسلوب يحتكم لدعوى قالها الجاحظ نفسه في رغبته برفع الملل عن نفس القارئ ، وهذه دعوى

يجب أن ننتبين فيها مهارة الجاحظ في المخاتلة والمراوغة من أجل التحايل على الخطاب الرسمي والتظاهر أمامه بأن الامر لا يعدو أن يكون لعبة أسلوبية هدفها الإمتاع والتسلية ، ثم العودة بعد ذلك إلى الجد .

إن التدقيق في الأمر يكشف لنا أن وراء الاستطراد لعبة أخطر من مجرد الإمتاع ، بل إن الإمتاع جرى استخدامه كأداة للرفض والتعرية النقدية في صيغة ساخرة ومخاتلة .

وبما أن الاستطراد هو أهم علامات الخطاب في كتاب البيان والتبيين خاصة ، وبما أن هذا الكتاب يمثل في ظاهره الثقافة المؤسساتية وينافح عنها ويقدمها على مستوى المتن وعلى مستوى النية الجادة ، بما أن هذا هو المعنى في الخطاب ، إذن ماذا عن النص الاستطرادي المحاور ، وما علاقته بالمتن ، هل هي علاقة تكامل أم علاقة تناسخ ، وهل هي في هزلها الظاهري وفي إمتاعيتها المزعومة ، هل تتألف مع المتن أم تتقاطع معه...؟!

إن ثبت لنا أنها تتقاطع مع المتن وتنسج دعواه أطروحته ، فهل سنظل نقبل حيلة المؤلف بأن الاستطراد مجرد تسلية لتبديد ملل القارئ...؟ أم أننا سنرى في الاستطراد قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن ، فتقوضه عبر لعبة السخرية ، ومن ثم فإن المؤلف يتوسل بالاستطراد لكي يتمكن من العبث بالنسق دون ملاحظة من الرقيب الثقافي المؤسساتي...؟

إننا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطورة في إتقانها للعبة المعارضة حيث تتخذ من المضمهر النصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن ، وهنا نحن في مثال الجاحظ أمام تمثيل فعلي لحال الخطاب بين نسق ظاهر ونسق مضمهر ، وهما في وضع تناقض وتناسخ ، فيما بين المتن والهامش ، كما وضحا نظرياً عن مفهوم

الدلالة النسقية في الفصل الثاني ، وكما سنوضح تطبيقا فيما يلي من قول .

- ٢ -

٢ - ١ الحكاية الناسخة

يروى الجاحظ حكاية عن امرأة أعرابية اسمها (غنية)^(١) كان لها " ابن شديد العرامة ، كثير التلفت إلى الناس ، مع ضعف أسر ، ودقة عظم ، فواثب مرة فتى من الأعراب ، فقطع الفتى أنفه ، وأخذت غنية دية أنفه ، فحسنت حالها بعد فقر مدقع ، ثم واثب آخر ، فقطع أذنه فأخذت الدية ، فزادت دية أذنه في المال وحسن الحال ، ثم واثب بعد ذلك آخر ، فقطع شفته ، فلما رأت ما قد صار عندها من الإبل والغنم والمتاع والكسب بجوارح ابنها ، حسن رأيها فيه فذكرته في أرجوزة لها تقول فيها :

أحلف بالمرودة يوما والصفاء أنك خير من تغاريق العصا "

ترد هذه الحكاية في كتاب العصا ، وهو واحد من أهم مباحث الجاحظ في البيان والتبيين ، وهي حكاية تضمّر أنشياء كثيرة في علاقاتها مع النسق ، وفي التقاطع بين الهامش والمتن ، سنعرض لها هنا .

٢ - ٢ المأزق النسقي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد الذي هو ديدن الجاحظ في البيان والتبيين ، والمتن هنا هو العصا ، ولقد خرج الجاحظ على

الحديث الجاد عن العصا ، ليأتي بهذه القصة ، وهي قصة ترى أنها تحمل دلالات على كيفية حركة الجاحظ في تعامله مع المتن وفي وضع المتن والهامش في مواجهة سافرة ، وأول علامات هذه المواجهة هو ما يمكن أن نلاحظه من لعبة المكاشفة ضد المنطق النسقي . والمنطق النسقي يتكئ على نوع من الخطاب الذي يقول ما لا يفعل به ، وبه تكون الدلالة غير منطقية ولا واقعية ، وهذا بالضبط هو ما تفصح عنه هذه الحكاية ، فبطلة الحكاية اسمها (غنية) ولكن هذه الغنية فقيرة مدقعة ، وهذا مأزق لغوي يعري منطق اللغة ونسقيتها ، من حيث انشطار الدلالة بين الاسم والمسمى ، فالغنية ليست غنية ، كما أن الفقيرة ليست فقيرة ، إذ جرى حجب فقر المرأة عن الأنظار مذ كان اسمها غنية ، مع أنها ليست غنية . وهذا المأزق اللغوي النسقي هو ما راحت الحكاية تحاول معالجته ، ولكنها تعالجه بطريقة ساخرة ، مما يجعلها تمنع في السخرية من النموذج المؤسساتي في التعبير ومن مؤسسة المجاز التي تسمح بأن تدل المسميات على غير ما تعني ، ولا تقيم علاقة منطقية بين الاسم والمسمى ، وليس يعني المؤسسة المجازية أن تكون المرأة غنية أو لا تكون ، وقد منحتها هذا الاسم ، كما لا يعيها أن تعن عن فقرها عبر نظام التسمية ، فالمجاز والحقيقة شيان غير متلازمين ، وهنا يأتي الجاحظ الساخر ليوظف الاستطراد في مواجهة المتن ، ويجلب هذه القصة التي ستتولى تصحيح الخطأ اللغوي وتحول المرأة إلى امرأة غنية فعلاً ، اسماً ومسمى.

ولكن كيف تفعل ذلك ...؟

إنها تفعله بطريقة تمنع في السخرية والفضح في مواجهة المتن فتأخذ رموز المتن كلها وتضعها تحت الموضع . وتجلب فتى ذكراً وتأخذ أكثر الواجهات الذكورية وهي الوجه ، فتأخذ في تقطيعه إرباً ، ثم تعري

لغة الذكر ، فهو فتى عرامة ، أي أنه سليط اللسان يتناول في القول مع التباهي بنفسه ، والتعرض للآخرين ، وهذه هي صفات النسق الشعري الذي يوظف اللغة كقيمة ذاتية سلطوية تقوم على الادعاء والاعتداء اللفظي، وكأن الحكاية هنا ترسم صورة هزلية للفحص النسقي / الشعري عبر صيغة ابن غنية ، ثم عبر وضعه في امتحان صارم لمواجهة دعواه وتحمل تبعات سلاطنته وتسلطه .

وتمعن الحكاية في سخريتها من النسق الغفولي ، فهذا الولد العرامة يأتي لا كإنسان بل كمجرد ولد للمرأة غنية / الفقيرة ، يأتي الفتى بلا اسم ولا لقب ولا صفات غير صفة واحدة هي كونه عرامة ، وعدم التخصيص يعني تعميم المثال وإضمار السخرية من النموذج الذكوري المتكبر على سلطة البلاغة وقوة الادعاء .

ويجري تقطيع الوجه المذكر لمصلحة المرأة ولمصلحة وإعادة القيمة العقلية للغة ، من أجل أن تكون كلمة (غنية) ذات مدلول حقيقي ، مع ما يحمله ذلك من تصد للعبث بالوجه المذكر ، وهو تقطيع يتماثل مع ما يفعله الجاحظ حينما يمزق المتن لمصلحة الهامش فيستطرد واصفاً الاستطراد بأنه إزالة الملل عن القارئ ، أي أن المتن ممل والاستطراد ممتع . والمتن ممل لأنه رسمي ومؤسسي ونسقي ، والخروج عليه يصبح من باب تقطيع النسق والسخرية منه . كما إن القصة تتضمن الانتصار للأنثى المهمشة مذ جاءت صياغة الحكاية لصالح المرأة ، وذلك ما يؤكد أن الاستطراد خطاب نقدي يعري عيوب الرمز النسقي ، في ذكوريته وفي ادعائه اللفظي وفي مفارقتها ما بين القول والفعل ، وتسعى الحكاية إلى إصلاح الخلل في التركيب النسقي من أجل الانتصار للمنطقي والإنساني .

٢ - ٣ العصا الرمزي

هذه الحكاية جاءت من باب الاستطراد والتظرف ، وسط (كتاب العصا) في البيان والتبيين للجاحظ ، والعصا وثقافة العصا جاءت أصلاً في مساق الدفاع عن الثقافة العربية ورموز هذه الثقافة ، ومن أهم هذه الرموز يأتي العصا التي راح الجاحظ يعدد مزاياها ويصف وتظيفتها ويؤكد على أهميتها وعلى أبعادها الدلالية البلاغية / الفحوالية بوصفها رمزاً وبوصفها علامة نسقية .

وبما أن الحكاية ترد في كتاب العصا ، والعصا يمثل رمزاً ثقافياً ، له علاقة عضوية بالمفهوم النسقي لشخصية الفحل ، فإننا نقف - أولاً - على الأبعاد الدلالية الرمزية للعصا وعلاقة ذلك بنظرية البيان ، حيث يقوم كتاب العصا على مفهوم مركزي في نظرية البيان ، فالعصا آلة بلاغية ، بل هو ركيزة البلاغة والبيان ، ومن دونها لا يكون البيان . وقد قال عبدالملك بن مروان : لو أقيمت الخيزرانة من يدي لذهب شطر كلامي^(٢) . وقبله أدرك سبحانه وال أن لسانه قاصر وذنه معطل ما لم يمسك العصا بيده ، فينطلق بليغاً ضارباً في القول والبيان بسبب هذه الآلة السحرية ، وقد عجز عن الاسترسال في الخطابة حينما طلب منه معاوية ذلك ، لأنه لم يكن يحمل عصا ، ولم يتمكن من الانطلاق في خطبته حتى أحضروا عصاه من البيت بعد أن جرب عصا أخرى معارة لم تغد في تحريك قريحته^(٣) ، ولما حضرت عصاه راح يخطب النهار كله .

والعصا كمال وتكمل ، ذلك لأن الأبدان قاصرة بما أنها محدودة فإذا أمسكت بالعصا طالت الأبدان بعد قصر ، وتقوت بعد عجز وامتد اللسان ليكون طويلاً وبليغاً . كما أن حمل العصا دليل على التأهب للخطبة والتهبؤ للإظناب^(٤) .

إنها العصا ومفعولها الزيادة والتكميل " ومن شأن المتكلمين أن يثيروا بأيديهم وأعناقهم وحواجبهم ، فإذا أشاروا بالعصا فكأنهم قد وصلوا بأيديهم أيادي آخر - البيان ٤٤٤ " ، وكل ما زاد في الأبدان ووصلوه في الجوارح فهو زيادة في تعظيم تلك الأبدان ... وذلك أهيب في القول وأهول في الصدور وأعظم في العيون - ٤٤٥ .

والعصا هنا قيمة فحولية فهو زيادة في لسان الخطيب وفي جسمه ، ولا تتأسس فحولة اللغة وبيانية البيان إلا بواسطة العصا ، ولولا العصا لما بقي سوى نصف عبد الملك بن مروان ، أي نصف التاريخ ونصف الدولة ونصف الرجولة ، كما ينص الاقتباس المذكور أعلاه ، وماذا ستكون عليه حال سبحانه وأهل لو لم تكن له عصا ... ؟!

وهذا بالضبط ما يسمى الجاحظ في البيان والتبيين إلى تأسيسه في ذهن القارئ عبر متن الكتابة ، حيث يجري تقديم العصا في كتاب خاص بها ، وترسيخها كقيمة فحولية بيانية لا تتحقق الرجولة والخطابة إلا بوجود العصا ، وفقدانها يكون علامة نقص وعي . وستكون القاعدة البلاغية والقانون الثقافي أن لا بيان بلا عصا ولا كمال بلا خيزرانة .

ولاشك أن سخرية العصا قد تأسست تبعاً لذلك في الذاكرة الثقافية وفي المخيال الإبداعي ، حتى لقد صارت العصا والعصامة علامتين سحريتين لهما فعل إعجازي وخوارقي ، وبهما يدرك الرجل كل غاياته التي يعجز عنها إذا لم يك صاحب عصا وعصامة . وحكاية حسن البصري في ألف ليلة وليلة شاهد ثقافي على ذلك حيث تأتي (الطافية والقضيب) ليكونا الأدوات السحرية التي تهب لنجدة حسن البصري ومساعدته على استرداد زوجته الهاربة منه إلى عالم الجان الذين هم أهلها الأصليون وكان قد خطفها من قبل رغم إرادتها ولما تمكنت من الهرب عادت إلى عالمها الخفي ، واستحال على حسن أن يسترد زوجته

الجنية في البدء ، غير أنه لما حصل على طاقية وقضيب (عصا) تمكن من استرداد زوجته الجنية. وبذا فإن فحولة البصري ظلت خارج الفعل والتحقق إلى أن أمسك بالعصا والطاقية السحريتين^(٩).

ولكن ما الذي منح العصا هذه القيمة السحرية ...؟

إن الجاحظ يدرك أنه ليس بين الكلام والعصا سبب (البيان ص ٢٩٨). ولكنه في الوقت ذاته يلمس البعد السيميائي الذي يجعل العصا ذات دلالة جوهرية فالعبدان جواهر وهن جواهر كجواهر الرجال ، كما يقول (ص ٤٢٢) فهي هنا تنتسب إلى سلم القيم الطبقية / الفحولية ، من حيث الرتبة والهرمية ، وليس كل عود بذي شأن ،ولذا تتفاوت العبدان كتفاوت الرجال ، وليس كل رجل فحلاً ، وما كل لسان بليفاً ، وكذا فليس كل عصا بذات جاء **وشرف** ، ولكن إذا ما اجتمع الشرفان ، شرف الفحولة وشرف جواهر العبدان فهنا يكون البيان بشطريه كاملاً غير منقوص .

ولا يتم التعرف على وجه المجد وشرف الفحولة إلا عبر هذه العلامة الفارقة * ولكل جنس سيما ، ولكل صنف حلية وسمة يتعارفون بها - ص ٤٢٢ *.

وبما أن العصا من جواهر العبدان فإنها تكون بذلك رجلاً فحلاً ، وتكون علامة على جنس ، وهي حلية وسمة ولذا فهي عضو يضاف إلى عضلية الرجل وجنثاته الفحل والعصا يد أخرى (ص ٤٤٤) هي أداة لتضخيم الفحولة وتكبير الذكورة . والعلة تكون في فعل التهويل .

على أن لعبة التهويل التي يشير إليها الجاحظ (ص ٤٤٣) هي لعبة بلاغية خطابية تتوصل بالتأثير السيميائي لإحداث الرهبة في النفوس وإظهار الذات بمظهر تهويلي يغطي على نواقصها ويمنحها كمالاً

ظاهرياً، أو عرامة لفظية ، بزيادة بلاغية وعضلية بما أن العصا امتداد للجسد ، وبذا يتمدد الجسد مع مزيد من الحركة الحرة التي توفرها العصا بالتهويش والتلويع ويتضافر ذلك مع جهوية الصوت لكي يتمدد سلطان اللفظ ويغطي ألق الاستقبال ويملأ الفضاء الصوتي . وهنا يكون الخطيب وتكون الخطابة كامتداد للرهبة الشعرية .

هذه هي العصا في المتن البلاغي ،

ولكن ماذا عنها خارج هذا المتن ...؟

هنا تأتي حقيقة أخرى لا تنافس الحقيقة الأولى فحسب ، بل تكاد تلغيها وتقوضها ، وذلك حينما أخرج الجاحظ العصا من المتن إلى الاستطراد ، وجعلها مادة للتظرف والسخرية ثم حولها إلى الهامش بعد أن كانت متناً . وهذه هي **لجة المتن والهامش** لدى الجاحظ ، كما يجب علينا أن نتوقف ونسأل .

٢ - ٤ أيهما الأصل ...؟

في حالة الجاحظ يحق لنا أو ربما يجب علينا أن نتساءل عن أيهما الأصل الكتابي عنده ، أهو المتن أم الهامش ...؟

وهل كان الجاحظ يستطرد خروجاً عن المتن ، أم أن المتن عنده كان وسيلة يتوصل بها كي يخرج إلى الهامش من تحت المتن ، ومن ثم لا يكون المتن إلا قناعاً يتوصل به لغرض أبعد من مجرد تسلية القارئ ...؟

لقد كان الجاحظ يقول في علنه إنه يستطرد لكي يسلي القارئ ويزيل عنه الملل ، غير أننا نجد من المبررات ما يكفي لكي نتساءل عن وظيفة الاستطراد عنده ، وعما إذا كان لهدف أبعد من الدعوى

المعلنة ، خاصة أن الاستطراد يحدث في كتاب البيان والتبيين أكثر من غيره ، بل إنه لا يوجد في أعماله التي يتعامل فيها مع القضايا المهمة كالخلاء ورسائله العديدة .

على أن حكاية (غنية) تدفع إلى طرح هذا التساؤل ، هذه الحكاية التي جاءت وكأنها مجرد استطراد وإمتاع ، غير أنها تحمل جرثومتها النصوصية الخاصة التي سوف تقتل النص الاصل ، أو ما نسميه المتن ، وكأنما جاءت لتلغي الخطاب المؤسسي وتزرع بدلاً عنه خطاباً آخر ، خطاباً كان هامشياً واستطرادياً ، ولكنه سيصير أصلاً ومتناً عبر مقوله المخال للفعل النسقي .

وما علينا إلا النظر وإعادة النظر .

وها هي صيغة (تفاريق العصا) التي جاءت الحكاية متفرعة عنها ، وقد خرج الجاحظ عن الحديث عن العصا في حال كماله إلى العصا في حال تهشمه وتكسره إلى فئات هي التفاريق ، ويتحدث الجاحظ عن تفاريق العصا ناقلاً جواب ابن الأعرابي الذي سئل : ما تفاريق العصا .. فقال : " العصا تقطع ساجوراً وتقطع عصا الساجور فتصير أوتاداً ، ويفرق الوند فتصير كل قطعة شظايا ، فإن كان رأس الشظاظ كالفلكة صار للبختي مهارة - وهو العود الذي يدخل في أنف البختي - وإذا فرق المهارة جاءت منه تواد^(١) .

إذا أخذنا هذا الكلام بالاعتبار وتصورنا تحول (العصا) من الوحدة والكمال إلى (التفاريق) ، ثم انطلق الجاحظ بالحديث عن العصا في حال تهشمها وعن فوائد هذا التهشم ، فكأنما ذلك إشارة إلى تفتت المتن إلى الهوامش ، وتحوله من الكتلة الصلدة ذات الوجه الواحد إلى الوجه المفتت ، حيث هو الأقود والأنفع .

على أن مشهد هذا الرمز الفحولي يتمزق ، كما تمزق وجه ابن غنية ، ويتحول إلى تغاريق ، جعله عملياً أولاً ، ثم إنه أخرج الرمز من سياق إلى سياق آخر مغاير ومخالف .

السياق الأول هو المتن حيث المجد البلاغي للعصا ، والثاني هو الاستطراد حيث يتكسر شرف العصا ، وبدلاً من كونها قيمة بلاغية وخطابية صارت سواجير ، وقد ذكر الجاحظ أن السواجير تستعمل للكلاب (ص ٤١٤).

يحدث هذا التبادل للرمز ما بين فحولة المتن وكلات الهامش .

ثم إن العلاقة ما بين العصا ووجه الرجل من جهة ، والعرامة - وهي ضرب من ضروب البلاغة الأنانية - من جهة أخرى ، فهي علاقة ذات مدلول حاد على تحول غير تلقائي وغير بريء ، وازدواج الخطاب هنا ما بين متن واستطراد أو ما بين متن وهامش حيث نجد ثقافتين متعارضتين تنقض إحداهما الأخرى ، وكأن الثقافة هنا تتحرك ضد ثقافتها ، ضد ذاتها صار الاستطراد ناقضاً للهامش ومضاداً له . وكان الاستطراد ما جاء إلا ليقرب وجه الخطاب ويدير وجه الثقافة ، وهي حركة مأكرة ربما تشير إلى استراتيجية ثقافية تهدف إلى مقارعة الخطاب بالخطاب والتمن بالهامش ، وبالتالي فهي حركة ناسخة تنسخ وتلغي ، تقول وتضطرب ، تثبت وتلغي ، ترفع وتخفض ، على غرار الأسلوب البلاغي بالنم بصيغة المدح .

٢ - ٥ تأتي فكرة (النقطيع) على أنها شفرة مركزية في حكاية المرأة الفقيرة غنية ، فالوجه المذكر يتحول إلى قطع وتغاريق ، فالأنف والأذن والشفة تتساقل في الحكاية عضواً بعد عضو ، كما أن العصا تتحول إلى تغاريق وقطع مبعثرة . والطريف أن العصا والوجه معاً يصبحان

مقيدين ونافعين بعد تحولهما إلى تفاريق ، وهما غير نافعين في حالة بقائهما سالمين .

وتبدأ المسألة مع عقدة (الغرامة) وهي الشراسة اللفظية وطول اللسان ، والعرامة شراسة ذكورية تتخذ المقدرة اللغوية ذريعة للبحث والمشاكسة ، ولكنه عبث ادعائي ، قول بلا فعل ، كما هو النموذج الشعري . إنها صورة عن البلاغة في وجهها السلبى ، وهكذا يظهر الولد ابن غنية بهذه الصورة حيث يمتلك لساناً حاداً وبلغاً وتكتمل فيه صفات ثلاث هي : الذكورة / البلاغة / عدم النفع .

ومن هذه الصفات تظهر نوايا المسخرية من النموذج البلاغي الذكوري الرسمي الذي هو النموذج الفحولي / الشعري . ويجري عرض الغلام بوصفه رمزاً هزلياً على تلك البلاغة ، يجري تعريضه للواقع المعاشي الفعلي كي ينفضح النموذج بما أنه غير نافع وبما أنه عاجز ، ولا يملك سوى الادعاء اللفظي .

وهو لم ينفع أمه الفقيرة ، مع أنه قد عرم أمه أي شرب لبنها ، من قولهم عرم الصبي أمه ، أي رضعها^(٧) . ولكن عرامته تحولت إلى فعل سلبي جلب الضرر له وللناس ، لولا أن الحكاية قلبت الموازين وحولت الضار إلى نافع .

بدأ النفع مع التقطيع ، تقطيع الوجه ، ومع كل قطعة كانت الأم تأخذ الدية ، فأخذت دية الأنف ، وهي دية كاملة حسب الحكم الفقهي في أخذ كامل الدية عن العضو الذي لا مثيل له في الجسم ، وأخذت دية كاملة أخرى عن الشفة ، مثلما أخذت نصف دية عن الأذن ، بما أن في الجسد أذنين ، أي أنها حصلت على ديتين ونصف ، أي ما يعادل قيمة الولد مرتين ونصف ، ولو قتلوه مرة واحدة ما جاءها سوى دية واحدة ،

إنها هنا وبهذه الطريقة أثنى وأثقف ، ولقد بقي الولد حياً في الحكاية ، وبالتالي فهو مهياً كمصدر لمزيد من الديات مادام أن فيه أعضاء قابلة للقطع من دون أن يموت . واغتنت غنية الفقيرة ، من بعد إدقاع وشبعت من بعد جوع ، وقالت كلمتها عن ابنها إنه خير من (تفاريق العصا).

هنا ومع هذه الكلمة تبدأ عمليات الترميز الثقافي ، فالذي يجري تمزيقه هو (الوجه) والوجه تحديداً دون سائر الأعضاء . وفي الوجه يجري تقطيع الأنف والأذن والشفة . ولو تأملنا في ذلك لوجدنا أن الممزق هنا هي أدوات الحلية البلاغية ، والخطيب الذي يفقد أنفه وشفته سوف يكون ذا وضع مضحك وباعث على الاستهزاء ، وسوف تتضاعف الصورة الهزلية لهذا الخطيب إذا ما كان مقطوع الأذن . ولك أن تتصور المنظر المضحك لخطيب مقطوع الأذن والشفة والأنف ، من حيث المظهر ومن حيث أثر ذلك على اللغة وصوت الخطيب ، وتزايد المسخرية مع العصا المتهشمة إلى تفاريق . والحكاية تقدم لنا هذه الصورة الهزلية دون أن تقطع دابر الخطابة الفحولية إذ إنها قد أيقنت على اللسان دون مساس . فاللسان هو أداة ابن غنية لكي يمارس عرامته ، وهي عرامة لولاها لما حصل التقاطع النسقي ، ولذا تقطعت أوصال الوجه الأخرى دون اللسان .

هنا تأتي علامة الربط بين العصا والوجه ، وبينهما والعرامة لتكون باباً للمسخرية من المتن الرسمي . ذلك بما أن الوجه المذكر هو العلامة الثقافية على المتن وتأتي العصا بوصفها علامة مساعدة تكتمل بها أداة الفحولة والبيان . وإذا ما جرى تقطيع الوجه والعصا وتحويلهما إلى (عرامة) فإننا أمام مشهد يقول بلا نفع هذا الرمز ومن ثم جواز المسخرية منه ، ولا يتحول هذا الرمز إلى علامة مفيدة إلا عند تقطيعه وتحويله إلى تفاريق .

والعصا والوجه في خطاب الجاحظ هما شيء واحد ، كما نستخرج من عرضه في (كتاب العصا) حيث تبرز العصا بوصفها علامة ثقافية رمزية فهي شطر الكلام وهي لب الخطابة والبلاغة ، هذا ما يقوله المتن كما يقدمه الجاحظ ، غير أن الهامش يأتي بحركة مستديرة ليغير وجه الخطاب فيمزق الوجه ويهشم العصا ، وينتصر لثقافة البسطاء والفقراء على حساب ثقافة النسق .

أهي مسعى لقتل الخطيب ، مثلما قتلت صحيفة المتلمس الشاعر، كما عرضنا في الفصل الخامس ١٢...

إن كتاب العصا للجاحظ هو في حقيقته الرسمية كتاب في الخطابة ، وليست العصا إلا علامة بلاغية خطابية ، بالمعنى الإيجابي حسب ظاهر الأمر ، ومن هنا فإن تمثيل العصا بالوجه ، وليس بأي عضو ذكوري آخر - كما هو الافتراض الأقرب - يوحي بشيء يلامس الخطابة تحديداً ، لاسيما وأن الأعضاء التي جرى تقطيعها هي من حلية الخطيب والبلغ .

ولاشك أن الثقافات كلها تحمل لنا قصصا وحكايات عن تقطيع يجري ضد الجسد المذكر ، ويمس أكثر ما يمس عضو الذكورة منذ أيام عاة الكنعانية وخصيها للرجال^(١) . وتلك مسألة تعودت عليها الثقافات ، ولكننا هنا أمام تحول وانصراف جذري ، فالعصا وجه مذكر . وهي ، أي العصا ، في الوقت ذاته رمز بلاغي ومتن ثقافي ، وإذا ما جرى تحويل ذلك إلى مثبه به مثير للضحك لأنه غلام عرامة وغير نافع ، وجرى تقطيع هذا الوجه مع ربط ذلك كله بتفاريق العصا ، فإن إعادة قراءة الخطاب الثقافي عند الجاحظ تستدعي الأسئلة والافتراضات بقوة وتحد .

وإن كان العرب يقولون في أمثالهم إن الفحل لا يرغم أنفه^(٢) إلا

أن الحكاية هنا رغبت أنف الفعل ، وبصورة هازئة وساخرة . ولم تظهر فوائد الوجه والعصا إلا بعد هذا الترغيم .

فهل هذا يعني أن تهشيم الرمز الواحد وتفريقه إلى مجموعة رموز ، هو ما يؤدي إلى النفع ، ومن ثم تحويل المتن إلى منظومة متعددة مما كان في عرف الأصل مجرد هوامش ومحقرات ...؟ على أن اهتمام الجاحظ بالهامش في كتبه ورسائله يساعد على تبين وجهة التساؤل .

إن للحكاية وجوهاً من التأويل تجعلها نافذة مواربة يستطيع الدارس أن يتسلل منها إلى دار الجاحظ فيرى أشياء لن يراها لو داخل من الباب الرسمي .

- ٣ -

لعبة الاستطراد أو طرد المتن

يستطرد الجاحظ كي يطرد المتن ، بوصف ذلك أحد أساليب المعارضة المخاتلة ، وتبدأ اللعبة - أولاً - بواسطة الانحراف بالكلام عن وجهته وتوجيهه نحو تعاطف ذهنية وثقافية مختلفة ومخالفة للمتن . ثم ينحطف الكلام مرة أخرى نحو وجهة ثانية تتولد عن الأولى . وفي هاتين الحركتين يرتحل الخطاب بعيداً عن المتن ، وهو ابتعاد ذهني وثقافي يقضي حقيقة إلى إلغاء الأصلي والمسخية منه ويؤدي إلى إحلال قيم ثقافية بديلة ومنافسة .

فنحن في كتاب العصا نقرأ أقوال الجاحظ واقتباساته عن العصا الفعل ، ثم ينحرف بنا الخطاب باتجاه قول ساتر عن (تغاريق العصا)

وما إن يأخذ الجاحظ بشرح القول حتى ينحرف ثانياً إلى حكاية عن المرأة الأعرابية الغنية / الفقيرة ، ويعقد القرينة الاستطرادية بين الحكاية والقول في عقدة سردية تشويقية وتتابعية . ويدخل الكتاب بعد ذلك إلى مجموعة من الحكايات عن العصا تتالي واحدة بعد أخرى ، وكلها تفيض بالطرائف الساخرة مما يلقي رسمية المتن وجديته ، وتحتل السخرية واجهة الخطاب وكأنما هي غايته وجوهره . وهنا يجري تهشيم الجذر الذي يقوم عليه المتن .

والجاحظ في هذا كله لا يبتكر شيئاً من عنده ، إنه فحسب يستضيف الأعراب والشعبيين والصعاليك والظرفاء والهامشيين ، ويضعهم بجانب البلغاء والوجهاء ، ثم يسمح للهامشيين بأن يتكلموا بلغتهم وبحكاياتهم وبهواجسهم ، ويترك حكايات الناس تراحم أقاويل البلغاء والخطباء والوجهاء . وهنا ستكون الغلبة للحكاية على البلاغة ، وستكون للهامش على المتن .

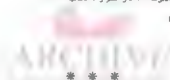
وهذا ما يجعلنا نتساءل عن نوايا الخطاب وعن مشروع النص واستراتيجيته . وهو تساؤل يفضي بنا إلى الزعم بأن الجاحظ لا يكتب المتن ويقصده بقدر ما يكتب الاستطراد ويهدف إليه ، وهو يستحضر المتن لكي يضعه في مواجهة هزلية مع الهامش ، وهو إذ يضرب هذا بهذا لا ينحاز إلى واحد دون الآخر ، ولكنه يدع القصص والحكايات تتكلم، مستخدماً لذلك كل الحيل السردية مع الاستعانة بالسخرية كأداة نافذة وفعالة ، وهذا ما يظن جانب الهامش إذ إن الهامش هو الأقرب للسردية الساخرة ، مما ينشأ عنه نوع من التعاطف القرائي ويميل القراء إليه لما إمتاعته ، وتتحول شخوص الحكايات إلى صور حية ومألوفة ومحبية ، فيتعاطف معها القارئ ، وبذا ينتهي الخطاب مع القارئ ليكون خطاباً مضاداً ومعارضاً وخطابياً نقدياً ساخرًا .

هذا صراع تتولاه الثقافة بحضور أتماعها المتضاربة المتن منها والهامش ، ولكن ذلك كله من إنتاج مخرج مسرحي ماهر اسمه أبو عثمان بن بحر الجاحظ ، الذي أفلح في التحليل على المتن حتى تمكن من اللعب والسخرية ، وتوسل لذلك بالاستطراد الممتع في مقابل المتن الممل .



الهوامش

- ١) السابق ٤٦٤/٣ .
- ٢) السابق ٤٦٤ .
- ٣) السابق ٤٤٥ .
- ٤) السابق ٤٤٤ .
- ٥) ألف ليلة وثيلة ٧٦/٤ وما بعدها .
- ٦) البيان والتمبين ٤٦٤/٣ .
- ٧) المعجم الوسيط (ع ر م) .
- ٨) محمد خياطة : المرأة والأهوية ٦٣ دار الحوار ، الثالثة ١٩٨٤
- ٩ - البيان والتمبين ٤٦٤/٣



المنتبى شاعر

رد على مقال راشد المبارك

رشيد يحياوي

مفارقة المبارك

هل المتنبي شاعر ؟ إن طرح سؤال كهذا قد لا يكون له ما يبرره في العصر الحالي . لأن المتنبي رسخ شعره في الطبقات المترتبة من التلقي الشعري . وحتى لو وضعنا السؤال المطروح في المحك ، فليس من الضروري أن نجد الإجابة عنه في شعر المتنبي ذاته ، لأن تاريخ تلقيه يؤكد علو مكانة المتنبي عند القراء المتعاقبين بتعاقب عصور الشعر العربي وحقبه .

وتاريخ تلقي الشعر العربي وإن كان وجود رافضين لشعر المتنبي ، فإن هؤلاء وهم - على الجملة صنفان ، يجب أن يراعى في موقفهم خصوصيته . فالصنف الأول رفض شعر المتنبي لأسباب شخصية . ومعظم أصحاب هذا الموقف من معاصري المتنبي ، ويذهبهم لم يعد لمن يقتلي أثرهم حجة . والصنف الثاني رفض شعره لأسباب مذهبية شعرية . وموقف هؤلاء إنما يرجع لمبدأ تعدد التلقيات والمذاهب والاختيارات الشعرية . لا لإبطال شعرية المتنبي ضرورة لأن شعره كان لها أيضاً مناصرون وجدوا فيها ما يستجيب لذائقتهم وآفاق توقعاتهم ، وما يشبع حاجاتهم الجمالية الشعرية والصنفان معاً ، كان لهما مبررات وحجج . غير أن جملة ما تعللوا به ، إن أسقطنا مثيله على غير المتنبي من الشعراء ، أبطلنا وجود شعر عربي أصلاً .

ما يهمنا في هذه المقالة ، ليس شعر المتنبي في حد ذاته أو

تاريخ تلقيه ، وإنما إحدى المفارقات التي تهدت لنا في موقف قارىء "معاصر"، قرر فجأة أن يخالف ما أثبتته تاريخ تلقي شعر المتنبى ، فأعلن أن المتنبى ليس بشاعر . وصاحب هذا الموقف هو الباحث الدكتور راشد المبارك . وقد عبر عن رأيه في بحث نشر على جزعين في مجلة - العربي - الكويتية قبل مدة غير بعيدة . ووجه المفارقة في رأي الدكتور المبارك ، أنه ليس من الصنف الأول المعاصر للمتنبى العادي له لأسباب شخصية ، وليس من الصنف الثاني المختلف معه اختلافاً مذهبياً ، لأنه عاشق للشعر القديم على إطلاقه بما فيه بعض شعر المتنبى . فما مبرر موقفه ؟ هل هو مخالفة لأجل المخالفة ، أم مخالفة قائمة على أسباب شخصية من نوع جديد ؟.

ينقسم بحث الأساذ المبارك إلى قسمين ، خصص الأول لكتاب محمود محمد شاكر عن المتنبى ، وخصص الثاني لكتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني . غير أنه تطرق في سياق عرضه لموقفه ، لجملة من المسائل محورها نقطة واحدة هي الهجوم على المتنبى و"صاحبه" محمود شاكر . ونحن نتتبع آراءه ومسائله في نقط .

والدكتور راشد المبارك ، يحمده أولاً أنه قارىء للشعر ، وهذه ميزة محمودة في هذا العصر تحديداً . كما يحمده ثانياً أنه صاحب اهتمام بالفكر والثقافة ومشجع عليهما . كما يظهر من تنظيمه " ندوة الأحد " ببيته . ويحمده ثالثاً ، أنه صاحب رأي لم يتردد في التعبير عنه رغم ما فيه من مخالفة للمائد . غير أن حب الشعر والثقافة والفكر أمر ، والكتابة عن ذلك دون عدة وموضوعية ، أمر آخر قد يوقع صاحبه في التناقض ويخرجه عن مذهبه فتنهافت حججه وينصب دلائله في غير محل النزاع . وهذا تحديداً ما انتهى إليه بحث الدكتور راشد المبارك .

أهل الاختصاص

بدأ الدكتور المبارك بحثه بسؤال عريض طویل ، لعله أطول وأعرض من شخصية المتنبي نفسه . إذ تساءل عن سبب شهرة المتنبي، هل هو المصادفة أم قدرة الذات ، وكيف السبيل إلى معرفة نبوغ المتنبي الذي بوأه مكانته المعروفة ؟ إنه تسأل من شقين نرى فيهما فتحاً جديداً في الدرس النقدي . ولو أن طارحهما توفق في الإجابة عنهما لحقق - في تقديرنا - شهرة قريبة من شهرة المتنبي ، ولأصح عن نبوغ غير مسبوق . ذلك أن البحث في شهرة الشخص بحث في نجوميته . وبدل أن نتحدث عن المتنبي سنتحدث عن المتنبي النجم وهذا في تقديري كشف جديد لم ينتبه إليه الدارسون . وربما يغنيانا عنهم الدكتور المبارك فيزودنا بدراسات عن نجوميات الشعراء القدماء ، وعن القنوات الترويجية التي جعلتهم كذلك . أما البحث في نبوغ الشاعر، فلا يقل أهمية عن سابقه ، لأنه سيربحنا من فك تعقيدات الشعر والشعراء ، فينقلنا لدراسة نفسياتهم وذكائهم وميزاتهم العقلية والبواعث الباطنية لخيالهم . إذ إن البحث في نبوغ شاعر ما ، غير البحث في شعره مادام نبوغه من خصاله النفسية والعقلية التي تفوق بها على أقرانه . وسيكون للدكتور المبارك في هذا فتح يعز نظيره .

مما ترتب على السؤال المذكور بشقيه ، مناقضة البحث لعنوانه . إذ كيف يزعم الأستاذ المبارك أن المتنبي ليس شاعراً ، ثم يقرر أن له شهرة ونبوغاً بلغا به إلى مكانته العالية ؟ والأستاذ المبارك يعلم أن المتنبي ليس نجماً تلفزيونياً لمع صورته بالدعاية ، أو نجماً صحفياً فرض اسمه بالسيطرة على قنوات النشر ، أو سياسياً تصدر الواجهة بالمداهنة والرياء . فشهرة أمثال هؤلاء سريعة الأقوال . أما أن تجمع

حقب وعصور بأكملها على شهرة شاعر ، فمسألة تحتاج لتبين وتبصر . وحتى لو سلمنا بزيغ شهرة المتنبي ، فما القول في نبوغه ؟ إذ كيف يستقيم التساؤل عن سر نبوغه مع إثبات عدم شعريته ؟

الأستاذ المبارك واع بأنه يعبر عن رأي مخالف للمألوف . لذلك نبه إلى أنه لا يريد استثارة أو استفزازاً أو مبارزة أو حب ظهور . فكيف لا يكون راغباً في ذلك مع يقينه أن رأيه نوع " من السباحة في اتجاه اندفاع التيار ، أو حركة شراع في اتجاه الريح " ؟ وهو مع هذا اليقين ، بغضل عدم " إسلام النفس لحركة التيار " لأن ذلك قد لا يوصل - في رأيه - للغاية المقصودة . يقول متسانلاً عن إسلام النفس لحركة التيار : " ألا يؤدي بالمستسلم الى المحيط الذي يتصل بالبحر أو يصب فيه النهر وليس إلى المأمن الذي يبحث عنه السابح " .

نتجاوز التطبيق على الصورة الموهلة التي يكونها الأستاذ المبارك عن " المحيط " إلى نقطة أخرى يرب بها " مباحته " ضد التيار معتقداً أن ذلك ينجمه من الاتقذاف نحو المحيط وكأنه يجهل أن بعض البحار متصل بالمحيط من عدة جهات ، كلها يقذف بالسابح نحوه .

النقطة التي نغنيها هي هجوم الأستاذ المبارك على من سماهم " ذوي الاختصاص " . وهو هجوم لا مبرر له في رأينا . لأن معيار الحكم على قيمة عمل الباحث ، هو بحثه لا ادعاءاته . وقد أوقع هذا الهجوم صاحبه في ما كان في غنى عنه ، لأنه طلب المبارزة بالفعل ، بعد أن كان نفي طلبه . فها هو يبارز " ذوي الاختصاص " بحجة أن مجالهم الأدبي غير المجال العلمي ، وأنه قادر على الخوض في ما يرتد لمحمياتهم .

يصف الأستاذ المبارك المختصين في الأدب بأنهم أصحاب " تطبيقية في المعرفة " يرفضون قول من " لم يحمل جوازاً بالاختصاص "

وأنهم يقيمون سياجا على كل فرع من فروع المعرفة . مع " رد كل قول وإسقاط كل حجة ورفض كل دليل " إلا لمن كان من فئتهم وطبقتهم .

إنها حالة تبدو لنا نادرة ومستحبة إن وجدت . هل توجد بالفعل هذه " الطبقة في المعرفة " . ولماذا يشعر الأستاذ المبارك أنه طبقة ؟ أليس من ذوي الاختصاص ، ألا يؤكد ذلك ويتشبه به حين يقدم لاسمه بصفة الدكتور ؟ أليس صديقا لأهل الاختصاص الذين يدعوهم "ندوة الأحد" في بيته ؟ أم أنه صديق لبعضهم ممن تمردوا على " الطبقة المعرفية " دون الذين تمسكوا بها وحصنوا أنفسهم في قلاعها ؟ ثم لماذا لا يجنب الدكتور المبارك نفسه كل هذا الصراع ليتفرغ على الأقل لـ " طبقة " أهل اختصاصه ؟

يرى الأستاذ المبارك أن المعرفة إما تطبيقية أو نظرية . فالتطبيقية مثل الطب والهندسة والزراعة ، وهي التي لا يتأتى تحصيلها - عنده - إلا بالدراسة والدربة المنهجيتين ، حيث تكون التجربة والمزاولة جزءا لا يتجزأ من المعرفة التي ينبغي تحصيلها . أما 'مجالات المعرفة النظرية' فليست كذلك في رايه . إن قولنا كهذا مردود حتى من غير أهل الاختصاص . غف كيف يعقل تحصيل المعرفة النظرية دون دراسة ودربة منهجيتين ؟ وكيف يتصور الأستاذ المبارك أن علوما مثل الطب والهندسة والزراعة علوم تطبيقية لا تقف خلفها معرفة نظرية ؟ بل كيف يذهب به خياله إلى توهم أن المعرفة الأدبية معرفة نظرية غير قابلة لأن تكون معرفة تطبيقية تحتاج بدورها لمختبرات وتجارب ملائمة لخصوصيتها ؟

إن الأستاذ المبارك يسوغ لنفسه المقارنة بين أقصى أطراف التعارض ، أي بين " التوصيل الحراري أو الكهربائي لمعدن ، ودرجة غليان أو تجمد سائل ، وتمدد مادة بالحرارة ، والنشاط الإشعاعي لمادة "،

وبين الأثر الأدبي . فالمعرفة الأولى غير قابلة للاختلاف في رأيه ، وعكسها ثانية . أولاً ، كيف يسلم الأستاذ المبارك بأن المعرفة العلمية التطبيقية غير قابلة للاختلاف . وما معنى كل هذه التجارب العلمية التي تثبت أحياناً عكس ما اثبتته سابقاتها ؟ وأي صورة تقليدية يكونها الأستاذ المبارك عن الأثر الأدبي بوصفه " لا يندرج تحت ضوابط صارمة تقاس بالمسطرة ، أو توزن بالانقال ، أو تقاس بجهاز حساس " ؟ فمن طلب إخضاع الأثر الأدبي لذلك ؟ وما معنى كل هذه الطوم المعاصرة التي تناولت الأثر الأدبي كالبنيوية والتفكيكية والمسيميانية ؟ أليست لها ضوابط صارمة ، وهل هي متاحة لغير أهل العلم بها ؟ ثم إن عدداً من فروع المعرفة ، في علم الاجتماع وعلم النفس والاثروبولوجيا ومثيلها ، غير خاضع للمساطر والانتقال والأجهزة الحساسة . فهل معنى ذلك افتقار هذه العلوم ، أو فروعها لـ " **الضوابط الصارمة** " واستسلامها لمن يتطفل عليها ؟

إن " البديل " الذي يقترحه الدكتور المبارك لا يناسبه في رأينا سوى الوصف بـ " البديل الفطري " . وكيف لا يكون كذلك وعناصره عند الدكتور هي الفطرة والحس المرهف وحسن التدقيق والانتقال والوجدان ؟ إنها عناصر قد تصلح لتأمل غروب الشمس أكثر من صلاحيتها لإثبات شعرية شاعر أو لنفيها . فإذا كان الأمر كما ذكرنا . فمن حق " ذوي الاختصاص " أن يرفضوا فعلاً ، الرجوع بالمعرفة الأدبية عقوداً لعصر الأحلام الرومانسية التي قد تكون لها فائدة في تلقي الاستهلاك لبعض النصوص لكن ليس لها بالتأكيد فائدة في نقدها وتحليلها وتلقيها إنتاجاً بانياً .

المبارك وشاكر

وقف الأستاذ راشد المبارك عند كتابين يدهما أشهر ما كتب

عن المتنبى : الأول هو كتاب " المتنبى " لمحمود شاكِر ، والثاني هو كتاب " الوساطة " للرجحاني . غير أنه - لسبب ما - لم يقف وقفة نقدية سوى عند الكتاب الأول . أما كتاب الرجحاني . فاكتمى بعرض مركز لمحتوياته ليعتمده بعد ذلك سنداً في اقتناص " العيوب " الموافقة لهواه . وكان من المفروض أن يولجح المبارك كتاب الرجحاني بنفس ما واجه به كتاب شاكِر . وخاصة أن كتاب " الوساطة " اشترك مع كتاب " المتنبى " في عدم تبين مسألة العقوبة ، وهي المسألة التي مثلت مطلب المبارك من كتاب شاكِر .

لقد هاجم المبارك كتاب شاكِر هجوماً غريباً ، فأخذ صاحبه بذنوب لم يقترفها ونسب إليه أخطاء لم يرتكبها . على أن هذا الهجوم يجب وضعه في سياق عام مرده لكون الأستاذ المبارك موالاً لمسلوك المهاجمة نازعاً لحب المصارعة والمبارزة حتى لو اضطره ذلك إلى افتعال مسائل غير حقيقية على حد ما ذكرناه في إثباتنا لمقارنته بين الموضوعات العلمية الدقيقة والموضوعات الأدبية ، أو في مهاجمته لمن سماهم " ذوي الاختصاص " ، أو كما أفصح عن ذلك في جملة بحثه كمهاجمته للمتنبى ولشاكِر وللقرءاء القدماء والمحدثين بدعوى أنهم أصحاب تقليد واتباع .

والظاهر في هجوم المبارك على المتنبى وشاكِر قد يكون مرده لموقفه السلبى من قرار لجنة الأدب في جائزة الملك فيصل التي منحت جائزتها العالمية لكتاب شاكِر عن المتنبى . فالأستاذ المبارك عد هذه الجائزة " هجاء " لمحمود شاكِر بما أنها لم تختار من كتبه سوى " المتنبى " . لا إن الأستاذ المبارك شكك - بسبب ذلك - في سلامة تقييم هذه اللجنة وأمثالها لما سماه " وجود التفوق والإبداع "

والحق أننا نرى في موقف الأستاذ المبارك من اختيار هذه

اللجنة كتاب " المتنبى " لجائزتها ، صواباً تتفق معه فيها من جهات ثلاث، وهي أن كتاب " المتنبى " ليس أهم ما كتب عن المتنبى ، ولا هو أهم ما كتب محمود شاكر ، ولا هو بكتاب حديث النشر . إذ جرت العادة بأن تمنح جوائز الكتب للمستجد في النشر ، وجوائز تقدير الكتاب وتشجيعهم لجملة أعمالهم . غير أننا نختلف به ذلك مع الأستاذ المبارك في مسألة رئيسية ، هي مؤاخذته الكتاب بما لم يكن من مقاصده .

وحقيقة هذه المسألة ، أن الأستاذ المبارك به علمه بجائزة الملك فيصل ، أقبل على كتاب " المتنبى " بفكرة واحدة مسبقة ومقصد ثابت ، أي أن يستدل بالكتاب " على ما خفي من العبقرية في شعر المتنبى " . لكنه به الإطلاع على الكتاب " صدم " - حسب تعبيره ، إذ يقول : " ولكنني صدمت حين وجدت الأستاذ اتجه باهتمامه إلى المتنبى الشخص وليس المتنبى الشاعر " . وواقع الأمر أن الأستاذ المبارك كان في غنى عن تعريض نفسه لتلك الصدمة لو أنه توجه للكتاب بتلق متفتح مستوعب للشرط التاريخي الثقافي الذي ظهر فيه الكتاب عند أول نشر له في منتصف ثلاثينات هذا القرن فالنصف الأول من القرن الماضي عرف اهتماماً ملحوظاً بشخصيات وأعلام التراث ، فقد كان النقاد منشغلين آنذاك بمرجعيات التاريخ الأدبي . وخاصة من زاوية ربط سير الأشخاص بالعوامل الاجتماعية والبيئية والعائلية والنفسية والمذهبية التي أثرت في عقلياتهم وإبداعهم . فارتبط تحقيق الأعمال التراثية في تلك الفترة بالتحقيق في مسائل مثل الرواية والتدوين والأنساب والانتماءات القبلية والعقيدية مثل كتاباتهم عن امرئ القيس وأبي نواس والمعري .

وكتاب " المتنبى " يندرج ضمن هذا الإطار لأن صاحبه خصصه لثلاث قضايا ، هي نسب المتنبى الطوي ، وادعائه النبوة ، وحبه لخولة

أخت سيف الدولة . فهو كتاب عن المتنبى الشاعر الإنسان ، لا عن شعره وحده . ولم يعتبر الأستاذ المبارك بعنوان الكتاب ، ولو اعتبر به لاتفى حدة الصدمة . بل إن الجزء الثاني من الكتاب في طبعته السبعينية يحمل عنواناً فرعياً هو " قضية المتنبى " . والأستاذ المبارك لم ينتبه لذلك لأنه هجم على الكتاب هجوماً أبتر دون مقدمات . فهو إذن ، كتاب عن شخصية المتنبى بملاساتها التاريخية ، لا عن شخصيته الشعرية مفصولة عن تلك الملاسات . وإذا افترضنا أن الأستاذ ظل متمسكاً برأيه ، فيحكم بالرضا على ما وافق هواه ، فكم من الكتب سيحكم عليها بالبطلان لمجرد مخالفتها أفق انتظاره وتوقعه . أليس - وهو صاحب العلوم الدقيقة - إذا أقبل على قراءة كتاب في الكيمياء بنية معرفة سر إشعاع الذرة ، فوجده في سر التفاعلات الحمضية ، يحكم على الكتاب بالبطلان ؟

يرى الأستاذ أن للمتنبى حظاً خالفه وقتنا طويلاً ومنحه هذه المكانة في قلوب الناس واهتمامهم . لكن هذا الحظ خالفه مرتين في اعتقاده " مرة عندما فقد في بحث الأستاذ شاكر تناولا لشعره بجلي سر عبقريته ، وخالفه أخرى حين جعل المؤلف من كل اهتمامه ثلاث قضايا لا علاقة لأي منها بمكانة المتنبى في نفوس الناس .

وواقع الأمر أننا لا نرى في ما كتبه محمود شاكر أي مخالفة لما عده الأستاذ حظاً . لأن ما ذكره الأستاذ المبارك مجرد حكم شخصي ذاتي من أحكامه وتقديراته ولا تعني محمود شاكر في شيء . فليس مطلوباً من شاكر أن يكتب ما يرضي المبارك ويحقق توقعه . فلا يعقل أن يلزم الشخص غيره بما يتطلع إليه ، وخاصة إذا كان غيره سابقاً له .

أما القضايا الثلاث ، فنرى فيها - بخلاف الأستاذ - صلة بمكانة المتنبى في نفوس الناس . لأن تلك المكانة يزودج فيها شعر المتنبى

بحياته وظروفها . فهل ينكر الأستاذ أن اسم المتنبى إذا ذكر ، ذكرت معه تلك القضايا ، فضلا عن أخرى ؟

ولعل المتنبى كان " محظوظا " مع الأستاذ شاكر أكثر من حظّه مع نقاد وقتنا الراهن . لأن الشاعر " المحظوظ " هو من يتجدد الوعي به وبالأسئلة المتصلة به وفقا لتطلعات وقضايا كل مرحلة تاريخية . والأستاذ شاكر نجح - على الأقل - في أن يخرط في " قضية المتنبى " التي ظلت قبل ذلك قضية من قضايا التراث ، فألف عملا أثار ردودا كثيرة وشكل حدثا أدبيا وفكريا في وقته . ولا أدل على ذلك من أن الكتاب لو لم يؤلف سوى في قرننا الجديد هذا ، لما أحدث ضجة مماثلة لتلك التي أحدثها وقت صدوره

إن كتاب الأستاذ شاكر **كتاب عن لغز المتنبى** ، أي اللغز الذي ظل معرضا للنظر خلال حقبة متعلّقة ولكن الأستاذ شاكر جدد طرح أسئلة ذلك اللغز واجتهد في الإجابة عنها . وقد يكون أصاب في بعضها وأخطأ في بعضها الآخر . فنحن لسنا هنا بصدد تقويم أرائه . إذ ما يهمنا هو علاقة القضايا التي أثارها بمكانة المتنبى . أما الأستاذ المبارك فلم يجتهد سوى في تقمص شخصية الصاحب بن عباد .

إن القضايا الثلاث - وهي قديمة كما ذكرنا - تولدت في مساق متخيل تراثي اختلط فيه الواقع بالخيال . يمكن أن نتساءل مثلا عن المصيب الذي جعل الذاكرة التراثية تنسج من شخصية المتنبى لغزا . والإجابة تلغيبها على الجملة - في نوعية متخيل تلك الذاكرة التي نقلت شخصيات تاريخية عديدة إلى بنيات تخيلية حكاكية لا تقيم فاصلا بين المرجع التاريخي والمرجع الخرافي الأسطوري ، كما في حال شخصيتي عنزة وهارون الرشيد .

ولم يكن المنتبي سوى واحد من شخصيات ذلك المتخيل الذي كانت الذاكرة التراثية في حاجة إليه . أما القضايا التي جدد الأستاذ شاكر إثارتها ، فيجب النظر إليها في تعالقتها لا في انفرادها . فقد لا يكون ادعاء النسب الطوي كافياً في حد ذاته مثلاً للدلالة على شعرية شاعر . لكن أن يوصف ذلك الشخص بأنه طوي وأن ينسب لأب سقاء ، وأن ينسب له ادعاء النبوة ، وأن يقع في حب أخت الخليفة ، فذلك مسائل غير بسيطة . إنها أشبه بمسار حكاكي ودلالي يحتاج لتفكيك . إن صاحبه شخص غير عادي بكل تأكيد . أما أن يكون - فضلاً عن ذلك - شاعراً ، بل شاعراً يتنافس أهل الجاه والسلطان في استمالاته والتقرب إليه ، ويثير أعداؤه وخصومه الغبار من حوله ، فأمر لابد فيه من طول تأمل وعميق نظر وتبصر .

وحتى إذا افترضنا صحة النظر إلى تلك القضايا الثلاث مفردة، لألفينا الأستاذ المبارك خالف فيها الصواب فجانبه الحظ ولزمه الاضطراب . لقد قلل من دور النسب في الحكم على شعر الشاعر . ومع أن المنتبي لم يتعلق بنسبه ، فإن النسب قد يتحول إلى قضية من خلق النقاد والمتلقين لا من خلق صاحب النسب ضرورة . ولا يخفى على الأستاذ أن النسب مثل أحد معايير الحكم على شعرية الشعراء في التراث النقدي ، وأن بعض الشعراء كان يقبل لمجرد نسبه ، وأن آخر كان يرفض للسبب نفسه . والمنتبي ذاته كان يضيق من الحديث عن نسبه . أفلا يدل ذلك على أن القدماء كانوا يحون النسب من مرجعيات حكمهم على الشعراء ؟

أما رأي الأستاذ في ما نسب للمنتبي من ادعاء النبوة فيعبر عنه بقوله : " سواء ثبت ادعاؤه للنبوة أم سقط ، فليس لذلك أثر كثير أو قليل في مكانة المنتبي الشعرية وإقبال الناس عليه " . والأستاذ لم يسبر

حكمه هذا ، علماً أن في إقبال النماء على شعر المتنبي إقبال - كما ذكرنا - على لغزه في الآن عينه . ولماذا لم يربط الأستاذ ذلك الادعاء بموضوعات يفصح عنها شعره كشدة طموحه وحدة تعاليه وقوة كبريائه وميله في بعض شعره للظهور مظهر الحكيم المتفلسف ؟

وأما القضية الثالثة ، أي حبه لخولة ، فقلل الأستاذ من دورها كما قلل من دور سابقتها ، بدعوى أن المتنبي لم يقل في خولة شعراً غزلياً ، بل ليس فيها سوى قصيدة رثاء . وهذه دعوة مردودة ، إذ لا يطلب من المتنبي أن يكون مجنون لولي يسمح للأستاذ المبارك بالحكم على تأثر شعره بحبه لخولة . ولماذا لا يجعل من ذلك الحب مفتاحاً لفهم شعره أو " عبقرية " شعره في غير غرض النسب . ثم إن المتنبي كان له رأي في شعر النسب . فهو القائل :

إذا كان مدح فالنسب المقدم أكل فصيح قال شعراً منكم

وفضلاً عن ذلك كله ، فإن إجادة الشاعر الواحد في عدة أغراض ، مسألة نظر إليها التراث النقدي نظرة خاصة ، إذ أشار النقاد إلى أن إجادة الشاعر في عدة أغراض أمر صعب . فقد تكون له ميول لأغراض ، فيجيد فيها أكثر من غيرها . ولعل المتنبي فطن إلى أن " عبقرية " لم تخلق لشعر النسب ، وأن لغته ومعجمه وصوره ودلالاته لا يناسبها هذا الغرض . لكن الأستاذ له رأي مخالف ، إذ يذهب إلى القول بأن " الشعر العربي رزى رزيتين : الأولى أن المتنبي لم يعشق عشقاً يشعل جذوة في داخله ، والثانية أن شوقي لم يظلم ظلماً يهيبض جناحه " .

يتخيل الأستاذ المبارك أن وقوع شاعر في الحسب ، حدث قد يعصب بمعادلات شعر أمة بأجمعها . إنه حكم من الطرافة بمكان . ثم من

أدري الأستاذ أن المتنبي لم تكن بداخله جذوة مشتعة ؟ وهل من الضروري أن يخترق لهيبها جلد كتابته ومسامها ؟ ألا يجوز أن يخفي المحب لهيب جذوته ودخانها ؟ وهل من الضروري أيضاً أن يكون حب المرأة هو نوع من الحب الذي يشعل تلك الجذوة ؟ ألا يجوز أن يشعلها حب المال أو حب السلطة ؟

وأما أن يكون شوقي لم يظلم فأمر يحتاج لإيضاح ، أي تحديد الظلم المطلوب . هل ظلم المرأة ، أم ظلم السلطان ، أم ظلم ذوي القربى... إلخ ؟ وحتى إذا افترضنا أن كل أنواع ذلك الظلم وقع على رأس شوقي ، ألا يحتمل أن يخرسه عن الكتابة وقول الشعر بدل حملته على تغيير مسار الشعر العربي ؟ لم ينصرف ذهن الأستاذ المبارك سوى للحب والظلم وكأنهما عنده توأمان **تعرضا للإجهاض** وهما بعد ، جنينان في رحم الشعر العربي .

معايير وأحكام

أكد الأستاذ المبارك في الجزء الثاني من بحثه ما يأتي : " سبق القول في هذا البحث إن أمرين رفعنا المتنبي إلى المكانة التي وصل إليها. هذان الأمران - كما نظن - هما مصادفة الحظ وقدرة الذات . ويظهر أن الأستاذ نسي أنه في بداية بحثه لم يقدم القول في هذين الأمرين إلا بصيغة تساؤل عن شهرة المتنبي " أهو مصادفة أم قدرة الذات ؟ " . أي أنه لم يؤكد الأمرين بل إن الأستاذ بعدما استشهد ببعض " عيوب " المتنبي عاد فشكك في هذين الأمرين أو العاملين ولم يرهما مناسبين للحكم على سر عبقرية وشهرة المتنبي . يقول : " إذا كان الأمر كذلك ، إن ما مر من شعره - أي شعره المعيب - لا يرفع قدر شاعر فضلاً عن أن يقدمه على سواء وكانت هذه مكانته وقدرته بين نظرائه ممن سبقه

أو جاء بعده ، فهل يعني ذلك أن الذي رفعه إلى هذه القمة المفردة في أذهان الناس وخوله هذه المكانة في نفوسهم ، وجعل لشعره هذا الانتشار والحضور هو عمل مصادفة الحظ لا من قدرة الذات ... أعتقد أن الامر في حالة المتنبي ليس من هذا الباب يدخل إليه . والباب المقترح عند الأستاذ يتمثل في سببين أدى استشهاده بهما إلى خلاف ما قصد منهما فبطل بهما رأيه وسقطت حجته وقع في التناقض .

ترجم الأستاذ السبب الأول بقوله : " معرفته - أي المتنبي - بالنفس الإنسانية في طبيعتها معرفة حادة النفاذ واسعة الأبعاد عميقة النظر .. عبر عن كل ذلك تعبيراً قوياً الأثر حاد النبرة ، أبان خلجات النفس وجلى المستتر في أعماقها " . فهذا السبب الأول الذي أدى إلى شهرة المتنبي غير المستحقة في رأي الأستاذ . أما سببها الثاني فهو " نظرة انفراد بها إلى طبيعة الكون والحياة في حقيقتها وفلسفتها .. وأصبح عما في نفسه من ذلك إقصاحاً فيه كل التكنيف والقوة وأحياناً السخرية " . فهذان السببان هما " الجناحان اللذان بلغ بهما الذرى وخفق بهما في الأفاق وحط بهما في كل النفوس " .

ماذا يبقى إذن للأستاذ المبارك لتكلف القول بنفي شعرية المتنبي؟ كيف يستقيم " سببها " بقوله السابق إن " شعره لا يرفع شاعراً فضلاً عن أن يقدمه على سواء " ؟ أليس للمتنبي " تعبير قوي الأثر " وله إقصاح " فيه كل التكنيف والقوة " ؟ فأين كل هذا من " عيوب شعره ؟ ألم يهتد الأستاذ المبارك إلى خلجات النفس والمستتر في أعماقها ، وإلى حقيقة الحياة والكون وفلسفتها ، وإلى قوة الإقصاح وكثافته ، وقوة أثر التعبير وحدة نبرته ، من شعر المتنبي ذاته ؟ هل وجدته في العيوب أم في المحاسن ؟ ولماذا وقف عند " العيوب " ولم يتعدّها إلى المحاسن فيجعلها فضلاً وميزة للمتنبي على غيره ؟

حين ننظر في ما سماه الأستاذ المبارك " مصادفة الحظ " نلغيه قد أرجعه لعاملين : الأول ، إن أكثر الناس مقلد لغيره مستسلم لا يقاوم اندفاع التيار . وترتيباً على ذلك ، لم يواجه المتنبى من يقاوم سلطته فيرجعه لمكانه الطبيعي بوصفه ليس شاعراً . وإذا افترضنا صحة ذلك ، ألا يجوز أن نصف نحن أيضاً الأستاذ المبارك بالتقليد ، بل تقليد المقلدين المتبعين ؟ أم يقلد ويرد بالحرف ما ذكره خصوم المتنبى من القدماء ؟ فلماذا استسلم الأستاذ لتيار أعداء المتنبى فلم يقاوم تيارهم ولم ينظر إلى شعر المتنبى نظرة حياد وموضوعية ؟

أما العامل الثاني ، فيتمثل في " ما ألفه الناس في شرقنا العربي ومالوا إليه من تفضيل القديم على الجديد " وسبب ذلك عنده " أن لأتية الذات أثراً في ذلك . فالبيئة التي ينشأ فيها الفرد من الزمان والمكان والأشخاص والمعارف والعادات تصير جزءاً من الذات " . نلاحظ في قوله هذا ما يأتي :

- لم يحدد طبيعة ونوع " الناس " المذكورين عنده ، هل القدماء أم المحدثون ؟
- لم يتحدث سوى عن " ناس المشرق " فما دور " ناس المغرب " في هذه المسألة ، أم أن موقفهم لا يعتد به في هذه المسألة ؟
- لم ينظر لأثر البيئة في الفرد سوى من جهة التقليد ، وكأن البيئة ليس لها دور في تكوين منازع التجديد والتطلع للتغيير .
- لم يشر إلى أصحاب الموقف الإيجابي من النقاد القدامى والمحدثين ، وهل كانت تقليداً واتباعاً أم تجديداً وابتداعاً ... فهل حازم القرطاجني الذي جعل من شعر المتنبى قسمة نموذج الشعر المحدث ، كان ناقداً انتقالياً اتباعياً ، أم مجدداً غير مستسلم ، وكذلك الأمر بالنسبة

لشاعر حدائى هو أدونيس الذي أكد علو مكانة شعر المتنبى . فهل كان أدونيس من أصحاب الاتباع والتقليد ، أم من أصحاب التحديث والتجديد؟ فضلاً عن نقاد آخرين يضيق المقام عن حصر أسمائهم وآرائهم .

فإذا كان ذلك كذلك ، بطل ما قال به الأستاذ من " مصادفة الحظ". فأما ما قاله في " قدرة الذات " فالظاهر أن الأستاذ لم يكن فاهماً ما قصده بتلك " القدرة " . إذ اكتفى في الفقرة التي خصصها لها ، بذكر ما عده عيوباً في شعر المتنبى ، كاشفاً ضمنه عن أفكار بالغة من التهاوت والتناقض كل حد .

لنتأمل قوله في هذه الفقرة : " ما يحده الأكاديميون من المصنعات من طباق واستعارات وجناسات وتورية وحسن المطالع والمخارج وحسن التخلص وما إلى ذلك ، هو مما يدخل في باب القدرة على التمرس بالصنعة لا على الإبداع فيها " . إن ما نرجوه ، هو أن يتفضل الأستاذ فيفسر لنا الفرق بين " القدرة على التمرس بالصنعة " وبين " القدرة على الإبداع فيها " ، وهل القدرة على الإبداع في الصنعة تكون بغور القدرة على التمرس بها ؟

ولنتأمل فقرة أخرى ذكر فيها أن عدم وجود قواعد صارمة لا يعني أن النص ليست له قيمة فعلية سوى في الذات دون الموضوع . يقول : " ومن حسن الحظ أن الأمر ليس كذلك . إذ إنه مع القول بعدم وجود قواعد صارمة يخضع لها النص . فإنه يبقى في الفطرة لدى كثير من الناس مساحة كبيرة من الحس المرفف وحسن التدقيق ، فإذا صقلت بالدرية والوقوف الكافي على النصوص تكونت مما سبق حاسة لا تخطيء في تقييم النص تتبع من انفعالها لما يصنعه من نشوة أو يوقده من جنوة يحسها وينفعل بها الوجدان " .

نسجل تعقيباً على هذه الفقرة ما يأتي :

- الفطرة والإنفعال أو ما إليهما ، لا يؤديان في أقصى الحالات سوى لنقد تأثري انطباعي .
- لا توجد حاسة لا تخطيء في تقييم النص مهما بلغت من درجة ووصلت من ذرى الوجدان . فلا توجد في النص حقيقة مطلقة حتى نحكم عليها بالصواب أو بالخطأ .
- لا نشك في أن للأستاذ المبارك فطرة ووجدانا مرهفا وحسن تذوق ، وأنه صقل ذلك بالقراءة والإطلاع . لكن يبدو لنا في الوقت نفسه وجود خلل في كيفية انفعاله بالنصوص . إذ لا يعقل في من كانت له "مساحة كبيرة من الحس المرهف وحسن التذوق" مصقولة " بالدربة والوقوف الكافي على النصوص "، أن تكون له في الوقت ذاته " حاسة" شديدة الانفعال السلبي سريعة الانتقاد ، بحيث تأتي على الأخضر واليابس فلا تبقى من شعر المتنبي سوى شذرات في الحكمة؟

فتلك معايير الناقد الحاكم المقيم للشعر . أما معايير الحكم على الجودة . فهي عند الأستاذ : " رونق الديباجة واصطفاء الألفاظ والنسب بين الكلمات "، و" تخير اللفظ "، و" السلامة من مستكره اللفظ وتعقيد المعنى " و" نقد الشاعر لشعره واشتراطه له وفيه وعليه " . فإن تكون هذه معايير الجودة المطلوبة . فتلك قمة الاتباع والتقليد . حتى إن المطلع عليها لا يتبين له إن كان يأخذ برأي ناقد من هذا العصر أم بلغته ناقد من القرن الثاني الهجري . وأما أن يكون " حظ المتنبي من ذلك - أي من شروط الجودة المذكورة - قليل " فأمر لا يقول به إلا أحد أربعة :

- جاهل بشعر المتنبي .

- منعهم " الفطرة " النقدية .

- ميء التدوق .

- من يظهر خلاف ما يعطن .

ولعل الأستاذ المبارك من الصنف الرابع . لأن كل ما ذكره من 'عيوب' شعر المتنبي لا يقع أحد بالحظ من مكانته . حتى أن المبارك ذاته ، خدعته عباراته وخذلته حججه وجرت له دلالته إلى ضد ما يقصد . انظر إليه يقول : " إنك تقرأ القصيدة أو القصائد . فلا تجد في أكثرها ما بهز وجدانك . أو يروق لمخيلتك ... فبينما أنت كذلك إذا وثب بك وثبة محقة تطير بك أنت فيه ، أو تنفعل بها لأنها تعبر عن شيء في داخلك .

أليست هذه قمة الإبداع البشري ؟ والأستاذ يعلم أن النصوص البشرية بطبيعتها متفاوتة الجودة ، وأن النص الوحيد الذي تساوت جودته في الكمال فأعجز غيره عن أن يكون مثله . هو نص رب العالمين، القرآن الكريم . والأستاذ المبارك - وهو الذي يصادر رأي القراء بحديثه بضمير المخاطب - لا يعلم أن النص الأدبي ليس خارطة جغرافية مجسمة يتفق الراعون على تمييز نتوءاتها من أخاديدها . فما لا بهز وجدان الأستاذ في نص ما ، قد يكون هو ما يشب بغيره تلك الوثبة الطائرة . وما طار بالأستاذ ووثب به ، قد لا يجد فيه قارئ آخر ما يستحق الانتباه .

ولننظر في مفارقة من مفارقات الأستاذ المبارك ، إذ يقول بعد إظهار إعجابه بأبيات للمتنبي في الحكمة " والمعجب في الأمثلة التي وردت وما يماثلها من شعره ليس ما شرق به من رونق الديباجة وتخير اللفظ والصورة الشعرية وما إلى ذلك من مقومات الشعر ، ولكنها تلك النظرة إلى الكون والناس والحياة وصياغتها هذه الصياغة القوية

المحتشدة". إن الأستاذ المبارك في هذه الفقرة يقع في خطأ الفصل بين الصياغة التعبيرية وبين دلالتها . فكيف لا تكون في تلك الأمثلة "مقومات الشعر" وهي على ما هي عليه من "هذه الصياغة القوية المحتشدة"؟ وكيف كانت تلك الصياغة صياغة بدون رونق الديباجة وتخير اللفظ والصورة الشعرية . أليس ما يشب بالقارئ ويظير به هو الصورة الشعرية والمقومات الشعرية؟

إننا نقترح على الأستاذ المبارك ، أن يعود لقراءة "منهاج البلاغ" ليتأكد من أن شعر المتنبي لا تنفصل صياغته التعبيرية عن دلالاته ومعانيه الحكيمة وغير الحكيمة . إذ بتصحيحه لمفاهيمه الخاطئة، قد لا يعبر هذه المرة عن إعجابه المضر بشعر المتنبي الذي لم يستطع إخفاؤه برغم ما حشد من آراء وشواهد في محاولته الفاشلة نقدياً للإطاحة بسلطة المتنبي الشعرية .



نمَّجِيدُ النُّظَرِيَّةِ وَنُفُوضِ الْإِجْرَاءِ

سَعِيدُ عَلُوش

ب - فتايل علاء الدين تبحث عن شهب النظرية الأدبية

يبدو أن التركيز على ترجمة النظريات الأدبية الغربية إلى العربية يتجه إلى تقويض مفهوم كثير من القراءات ، بوصفها أنشطة تتدثر بالبراءة البلاغية ، فمنذ ظهور أول ترجمة عربية (نظرية الأدب) (١٩٧٢) مع محيي الدين صبحي - بطبعاتها الثلاث - إلى (نظرية الأدب المعاصر) (١٩٩٠) ترجمة جابر عصفور ، إلى آخر ترجمة عربية: (نظرية اللغة الأدبية) (١٩٩٢) لحامد أبو أحمد . نجد أنفسنا في وضعية إشكالية لتحصيل حاصل أدب غربية ، موجهة لطلاب الجامعات العربية من المعربين ، الذين سيلجون عالم خطابات عن الأعمال لا قراءة الأعمال ذاتها . إننا في صلب مثاقفة قسرية وقيصرية تستعص عن الإنتاج المحلي بديل أقرب إلى العالمية - على علاقتها - ، وقابلة لترك بصماتها (البنوية/ الشكلاية/ اللسانية) في النقد العربي ، بمستويات مختلفة ، تراوح بين تلقينات (آلية/ واعية/ نقدية) وهي عمليات قد تتداخل وتتقاطع وقد لا تتماس فيما بينها.

من ثم ، نعتقد أن وساطة المترجم المشروعة تسمح بإشارة قارئها فيما يتعلق بالقراءة النقدية والواعية ، في حرصها على الإضاءات المصاحبة لمقدمات ترجماتها التي توحى بضرورتها القصوى لمثل هذا الفهم ، في المجال الجامعي ، الذي قد لا يحتفظ ببعد معرفي وزمني في تعامله مع النظرية الأدبية.

لهذا نعتبر مقدمة (نظرية الأدب) ذات أهمية خاصة ، بالنسبة لموقع صاحبها في الجامعة العربية ودوره الثقافي في الترجمة والنشر والتدريس . لأنه يزاوج بين وظيفة تربوية وأخرى تستهدف البحث النقدي . لهذا كان أغلب مترجمي كتب نظريات الأدب من أساتذة الجامعة ، الذين أعوزتهم المراجعيات الحديثة في مقارنة النصوص الجديدة فجاءت انجازات لتدعيم بحثهم الخاص وفضولهم العام في ارتكازاتهم على مجموعة من العناصر :

١ - طبيعة الكتابة .

٢ - النزوع الى استلهاهم السياق الجدلي .

٣ - التبصير بشفرات النص الأدبي .

ويبدو أن التيارات الشكلية والتكوينية والبنوية والحدثية وما بعد البنوية ، قد أثرت في اهتمام النقاد العرب (إقبالاً أو رفضاً) مما استنفذ مجهوداً كبيراً من مقارباتهم النظرية والإجرائية (أدبياً/ وإيديولوجياً).

وقد ساهمت المؤسسات الجامعية والإعلامية بقسط وافر في التأسيس والتأصيل والترويج للإصطلاحات النقدية والمقاربات المنهجية ، من خلال قنوات معرفية عديدة (الترجمة / التأليف/ الندوات/ اللقاءات) بهدف ردم الهوة بين النص ومتلقيه. لذلك كانت الضرورة ملحة في (نقد الأفكار الأنثوية) لهذه النظريات باعتبارها المبدأ والبرنامج ، في بحثها عن تحديد الشروط الموضوعية، والنظرية والبنوية لكل فرادة وخصوصية عربية محتملة، من خلال الأطروحات الأساسية لبعض النقاد العرب، مما يجعل مقاربتنا تدرج

في إطار البحث عن عماء الخطاب النقدي لهذه النظريات، والتي حرصت على بلورة خطاب بصيرتها قبل أن يتحدد محلياً أو عالمياً، مشددين في ذلك على استقراء مجموعة من مستويات الشاهد والإحالة والحوار والمزايدة والتغيب والإنتقائية والترجمة والتعليق والتحليل والضبط والتوثيق والدعاية والترويج والتنوير والتحديث.

إنارة الدهاليز والتبصير بالوضوح الزائد :

تقوم كل قراءة على اعتماد قنوت معرفية تغطي فضاء أزمنة وأجيال من النقاد ، دون ادعاء رسم صورة شبه نهائية عن بصورة النقد ، بقدر ما تتوخى وضع القارئ في الصورة التقريبية لبعض مكونات الدرس النقدي من وجهة مقارنة ، تنزع إلى طرح إشكالية عماء شكل نقدي معين من خلال مجموعة من الأطروحات العمائية في شكل بصائر :

١ - لما قبل النقد الأکبي .

اعتماداً على ظواهر ترسم معالم التصورات والخلفيات الفكرية ، التي تصاحب العملية النقدية عند مجموعة من النقاد الذين حرصوا على وضع علامات ومحطات :

أ - مقدمات الكتب النقدية والمترجمة .

ب - المقاربات العربية للنظرية الأدبية .

ج - حوارات النقاد .

د - ببو - بيبووغرافيا النقد .

وتمثل هذه العناصر علامات دالة وليست تحصيلية ، لأنها موجّهات تستهدف نقد (نقد الأفكار الأدبية) فيما تتوخى البحث عن :

٢ - عالمية الآداب أو المركزية الأوروبية .

ولا نريد أن نفوتنا هنا الإشارة الى الالتباس في الجهاز التصوري لعالمية عمياء ، تستهدف كل طاقاتها دون أن تمدنا بسر تفردا بأسماء الأعمال الأدبية والنقدية ، ضمن تصور قارئ تمثيلي تتدخل في صياغته علاقات القوى بمختلف تصوراتها الأدبية والثقافية وقد حصرناها في :

أ - جدلية العالمي والعام والنقدي .

ب - محاولات الإفادة من النقد العربي .

ج - نقد المثاقفة للتغريبية .

وتتموضع العناصر في إطار مقارن يهتم بشبكة العلائق ، المتوخاة في الصليات النقدية والانتقالية .

٣ - نقد (النقد الأدبي) وتحصيل الحاصل العربي .

وقد ارتأينا في هذا النقد (نقد الأفكار الأدبية) وهي تراوح بين المحلي والعالمي ، من خلال سلطة التداول الأكاديمية، كما تمثلها الاتجاهات النقدية المتداولة :

أ - النقد البنيوي : قراءة القراءة .

ب - النقد الشكلاني : إسقاط التصور .

ج - النقد التفكيكي: سوء التفاهم .

- د - نظرية النصوص الأدبية: التوليدية .
هـ - الإتجاه السيميولوجي : تجريبية المقاسات .
و - النقد الحواري : تداخل الاختصاصات .

ولم يكن ههنا الوصول إلى تغطية شاملة لهذه الحقول ، كما لا نستهدف أهم نقد النقاد ، بقدر ما توجهنا إلى نماذج لها حضورها ومقرونيته، كما أننا لا نتوخى الخروج بخلاصات كيفما كان نوعها.

إشكالية التكيف والتطويع للأفكار والأساليب :

نفترض في البداية إشكالية تواطؤ الناقد والمنظر الأدبي ، إلا أننا نحتفظ لناقد (النقد والنظرية) بوضعية إبستمولوجية تضمن له البعد المعرفي والزمني اللازمين لإنجاز مهمته ، القائمة على متعة الفكرة بدل متعة النص ، من ثم ، تجدنا متخربين في مشروع يستمد قوته من شبكة علاقات عضوية ، تقضي بتعقد مهمة خضوع الفكرة النقدية إلى تحديد إجمالي وتقاليد في التأمل النظري للأدب.

وتعود هذه الإشكالية إلى توجيه وتأطير سيل من الأطروحات والمناهج والأنماط والاتساق والتيارات ، لأشكال النقد الأدبي المشروطة بنقد الأفكار ونقد المفاهيم ونقد النيمات .

من هذا المنظور نرى أن البداية الطبيعية للمداخلة توحى بخروجها عن إطار عرض الراهن ، بحكم أنها غالباً ما تكون صادرة عن نوع من الوصاية النقدية ، التي يتوزعها الهم التنويري والمزايدة على واقع لا يرتفع . وهذا ما يدفعنا إلى طرح المكونات المسابقة على الخطاب النقدي والنظري العربي.

١ - ما قبل - النقد: الكلمة والشيء :

ونطلق على هذه الظاهرة (ما قبل - النقد) لأنها تأتي - غالباً - في شكل (توطئة/ تقديم/ ترجمة) وخطاب حول خطاب ، وهو ما قد يشوش عادة على الخطاب الأساسي للنص الأصلي ، لأنه يقحمه في عناصر الألفة والتداول العسير ، المتوحد إلى قارئه المتوهم ، عن طريق الإسقاط أحياناً ، ونزعة التنوير أحياناً أخرى .

من ثم ندرج هنا تصريحات وحوارات لنقاد أكاديميين ونقاد الصحافة الأدبية باسترخاساتهم للأحكام .

وتقوم بعض أطروحات النقد عادة، على إبراز علاقات القوى القائمة بين المحلي والعالمي والتركيز على الثقافة المنقطعة، والإعلان عن المهمة التاريخية للوعي الوطني ، وأخيراً الدعوة إلى الوصفة النقدية التي تفترض في نفسها إيجاد معادل موضوعي نقدي وسيط .

عتبات ما قبل النقد :

لقد كان أول مظهر (لما قبل النقد) في مقدمات المترجمين للكتب النظرية ، والتي تجد من واجبها تبرير خطابها من منظور يتلقى التعريف بالنظرية - أحياناً - والخوض في الخطاب الثقافي الحائل دون ظهور هذه النظرية عند العرب ، والتي تقتضي استلباتها الاصطناعي في شكل سيل من الافتراضات عن (الغزو الثقافي) و(ثقافة الانقطاع) ودعوات (التوجه إلى الباحثين العرب) أو الاستجابة لما يمور في الساحة العربية) ... وتكاد أغلب الكتب

المتريجة في (النظرية الأدبية) تجمع حول إنتاج هذا الخطاب ، بشكل متفاوت كمسكوت عنه وتنويري وثقافي ونقدي ، وهي عملية تستنفذ مجهودات كان الأولى بها أن تستثمر في مجال خطاباتها الأساسية واستقراء نصوص الإبداع الأصلي . لذلك لم نعلم على حصر شامل لإنتاج هذا الخطاب الخارجي ، بقدر ما ركزنا على التمثيل والنمذجة ، لأن هذا التقليد يتعدى الكتب التي يمكن حصرها في التنظير إلى كل الأجناس الأدبية والخطابات التنويرية والإيديولوجية ، حول هوية الوطني في الأدب وآفاقه الغربية والعالمية ، ذات النموذج المحدد والانتقالي القصير .. فلتلخيص كتاب من مقدماته الثغوية ، تتطلب القراءة جهداً خاصاً في استبعاد القناعات والاحتفاظ بالمعطيات والتحليلات والافتراضات ، التي نحن في أمس الحاجة إليها لأن في استطاعتها مقاسمة وساطة المقدمات ، دون إمكانية توفرها على قدرة الاستيعاب ، لهذا تسبق هذه الأخيرة أية تلقينات يقينية أخرى في مواجهة قارئها ...

لذلك قد نستغرب أحياناً من ترجمة كتاب حول (نظرية اللغة الأدبية) (١٩٩٢) وتقديمه إلى القارئ العربي كمادة غريبة قابلة لاكتساح جارف في صحراء النقد الأدبي العربي ، التي يفترض خضوعها لخصوصية المحلية القاصرة عن مواجهة عالمية موحدة، ويعبر حامد أبو أحمد عن ذلك في عتبات ترجمته لهذا الكتاب في شكل بيان تبريري بقوله : (عندما بدأ الفكر النقدي المعاصر يغزو مساحتنا الثقافية في منتصف السبعينات تقريباً أخذ يعرض بطريقة أحادية ومطلقة ، تتناقض بصورة كبيرة مع طبيعة هذا الفكر نفسه)^(١).

ويبدو أن الكلمات المفتاح لهذه الفقرة تتبني (الفزو/ الأحادية/ التناقض) ، وهي عناصر دخيلة على المصطلح النقدي والنظري للغة الأكاديمية ، التي يفترض أن الكتاب المسترجع جاء لتأصيلها - علمياً - قبل أي حديث عنها محلياً أو عالمياً في مصر. وحينما نتحول إلى سوريا فإننا نعثر على نفس الأطروحة - لكنها معكوسة هذه المرة وهي تقوم على مرحلة الألفة ، لكنها تندرج في ألفة الانقسام (الغرب/ العرب) (الاستمرار/ القطيعة) (الشرد/ الكلية) . إذ إن : (... أهم ما يميز الثقافة العربية من الثقافة الغربية (...)) الأولى ثقافة مستمرة والثانية ثقافة منقطعة ... إن الانتقال بالخلق الإبداعي أو النقدي من ثرائه الشاردة إلى كليته وكماله هو نهج بحد ذاته ، هو طريقة في التفكير...^(١).

فثنائية (الأنا/ الآخر) في الخطاب النقدي الكلاسيكي تظل حية ، تسعى إلى إيجاد روابط معرفية وثقافية . لا تزيدنا إلا إغراقاً في حوارات العساء ، كما لا تزيدنا إلا تعويماً في العموميات في غياب التوجه المنهجي والموضوعي ، والنظري أو التطبيقي في هذه الفقرة ، التي يفترض أنها نقدية أدبية . ويظهر على أن خطاب عتبات الكتب النقدية يكاد لا يركز على مصداقية خطابه ، أو أن صاحب هذا الخطاب ينزع إلى إبداع خطاب تمويه ومخالف ، يتوجه به إلى كل القراء المحتملين ، لا إلى القارئ المتوهم أو المختص تعويماً لسمكات البصيرة...

كيف يمكن إذن التوفيق بين النزعة الأخلاقية و(المهمة التاريخية) . التي يلقيها عبدالكريم حسن على عاتقنا ، وبين ربط

الحاضر بالماضي ومخاطر الدوران في (حلقة الثقافة الغربية) أو (حلقة الثقافة العربية) على حد سواء ...

إنهما معا شر لا بد منه ، ولا يمكن التخلص النهائي من هذا النوع من الخطابات التي أدرجناها في (ما قبل - النقد) نظراً لطابعها الإطنابي العام ، ولكونها تفتقر إلى البصيرة والوعي النقدي، وحتى عندما يتحقق شيء من ذلك ، فإنه يتوارى أمام الدعوة المحلية لقومية عربية غير محددة المعالم في تقديم كتاب (المنهج الموضوعي) ، الذي يغيب لصالح دعوة صاحبه للباحثين العرب :

(وإنني لأجد الفرصة سانحة لكي أتوجه إلى الباحثين العرب من أجل قراءة النقد العربي قراءة مفهومة . نحدد في مرحلة أولى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد وفي مرحلة ثانية تطور هذه المفاهيم)^(٣).

وبعد موضوع الدعوة هاماً جداً ولكنه يدخلنا متاهات جديدة لتلك النوايا الحسنة لناقد جديد ، يبحث عن فضاء له في مناخ محجوز مسبقاً لصالح عدد من القناعات الجاهزة للنقد .

ألم يقل فلاديمير مايا كوفسكي :

" ما أكثرنا نحن الكتاب

لنجمع إذن مليون روبل

ولنشيد لنقادنا ملجأ عجزة "

قد تكون الدعوة إلى البعد التاريخي لكل فكرة نقدية ضرورة

من وجهة نقد الأفكار الأدبية ، التي تسعى إلى لغت الانتباه إلى مشروعية المقاربة الهرموتيكية واستعمالها التمسقي في فهم دلالات ما قبل - النقد العربي ، والذي يصبح شكلاً أدبياً وأثراً ترويجياً لا غنى عنه أحياناً ، في ترصد البعد الإيديولوجي والنفسي للمؤول والناقد والمنظر .. لهذا فإن مقدمة صلاح فضل لكتابه حول (شفرات النص) (١٩٩٠) تسعى إلى نزع فتيل العماء عن عنوانها الكبير ، بإضفاء عنوان صغير (بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة) كعلامة مميزة لتوجهات ، تستمد سلطتها من بحوثها وعتباتها ... ويظهر أن الإشكالية الحقيقية للكتاب تنبني على هروب النقد من السلطة للإلتحاق ببحت النصوص ، دون الكشف عن سلطتها في مجال لا يتميز فيه اللسان بأي طابع نصي ، بل بطابع سلطوي .

ولكي يتحلل صلاح فضل من أي التزام صارم بالقواعد النقدية ، فهو يسعى إلى طابع تكييفي تندرج فيه شفراته ضمن اتجاه عام لسوق نقدية أدبية قومية (عربية) ، يخضع فيها المقاربة الجديدة إلى ما يمكن أن تسفر عنه بورصة (التيارات العالمية) ، السائدة. يقول صلاح فضل في عتباته النقدية :

(على أن هذه الفصول من ناحية أخرى تعد استجابة لما يثور في الحياة الأدبية العربية من فواعل وإبداعات ، وما يحركها من قوى واتجاهات ترتبط بالسياق القومي أحياناً والمحلي أحياناً أخرى ، دون أن تفقد علاقتها الجدلية الخصبة مع التيارات العالمية المؤثرة ..)^(١).

أظن أن صاحب هذه الفقرة سيعارض تصنيفها في (ما قبل - النقد) لأنها تكشف أساساً عن مسكوت عنه نقدياً ، بل وتشككنا في أن اللسان يمتلك قواعد تفرض على القارئ الخضوع لها فهي علاقته بالناقد، مما يثير من جديد علاقات القوى ، حتى وإن التجأت شفرات النص إلى مجالات انزياحية جديدة ، تقتضي توظيف الإيحاء بالتباسه الكهنوتي وعماء بصيرته النقدية ...

وتتميز الأطروحات التجديدية ، من هنا ، بثقافة تركيبية تنقلص فيها الفواصل إلى حدودها الدنيا ، دون حاجة إلى تبريرية عتبات التأليف ، وهذا غرض من فيض الانقسام بين بصيرة النقد وعماء دواعيه المحلية... وهذه العتبات ذاتها ، هي التي يستدعيها جابر عصفور بطريقته الخاصة :

(...كنت منشغلاً بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية المعاصرة تقديماً موجزاً إلى القارئ العربي ، وقد كانت هذه النظريات خصوصاً في تطوراتها المتلاحقة ، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم ، فضلاً عن أنه لم تكن نصوص هذه النظريات قد ترجم منها شيء إلى اللغة العربية بعد ، وكنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن نقدم تعريف الكاتب الغربي نفسه بنظرياته ... في الوقت الذي نترجم فيه نصوص النظريات ، فذلك أفضل من أن يدعي بعضنا تقديم هذه النظريات في كتب ينسبها إلى نفسه ، وهي بدورها ليست سوى تلخيص شائه لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئ اللغات الأجنبية)^(٥).

يقر الناقد هنا بالعناء الذي تثيره الترجمات غير المعن عنها وهي تستغل قارئها ، كما يدعو إلى ترجمات تعرف بالآخر بدل أخرى تختزلها تعليمياً في مجموعة من الانتقائيات ، التي تفتقد إلى مرجعيات دقيقة أي بصورة علمية ... فعدم اكتمال المشهد النقدي أمام قارئ عربي غير مسلم بالنظريات الأدبية ، قد يلقي به في متاهات التغريب غير الخاضع لأي سياق معرفي ، بالإضافة إلى التشويش على القنوات المحلية الخاصة هوية حول الأدب الوطني... لذلك يحرص الناقد على إيجاد قنوات معرفية لضبط الاستيعاب والتلقي ، على غرار ما يقدمه ناقد العتبات النقدية عبر بلاغة الإيضاح:

(وعنوان الكتاب الأصلي **دليل القارئ** إلى النظرية المعاصرة). وهو دليل جيد بالفعل ، فبعد المدخل النظري الذي يطرح فيه المؤلف تأسيساً لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة نفسه، فيعرض للشكليات الروسية .. (في) البحث عن منهج علمي ، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب ، وتتلاقى النظريات والمداخل من النظريات الماركسية ... والنظريات البنيوية .. ونظريات ما بعد البنيوية .. والنظريات التي تتوجه إلى القارئ^(١).

هذا التقديم لا يخلو من طابع مدرسي وتفسيري ، يعتمد على تراتبية تقريبية ، تراعي متلقيها الجامعي ، ألم يسبق لناقد العتبات أن أشار إلى ارتباط انشغاله النظري بالتدريس ؟ فالمخاطرة الوحيدة في هذا المجال هي أن تتحول العملية المعقدة للنظرية إلى حقل تعليمي تعلق عليه بعض المشاكل التعليمية للأدب المحلي ، التي غالباً ما تعوم في أطر منهجية نقدية ونظرية تجاوزية لحرق

المراحل ورأب صدع الفجوة الأنطولوجية والمعرفية ، القائمة بين الأستاذ وطلابه الباحثين عن بصيرتهم في عماء ملقنهم ... وبدعوى (الوعي التاريخي) بشدنا ناقد العتبات إلى (عالمية) دون (دونية) يتحول فيها المحلي إلى عنصر فعال في الصورة العامة للمثال النقدي :

(إن الإسهام في إنتاج المشهد النقدي يبدأ بنقده وإعادة النظر في علاقاته والمشاركة الوثائق التي لا تنطوي على عقدة دونية في الإضافة إليه) .

ونفس (الوعي التاريخي) هو ما يجعل من (النموذج البنيوي) في النظرية الأدبية نموذجاً مفارقاً لهذا الوعي ، كما لو كان النموذج مجرد وصفة تاريخية وأنثروبولوجية ومعرفية عمياء ، ليست بالشكل الذي نريده لها - تحت تأثير ضغوط إيديولوجية :

(إن النموذج النظري الذي يطرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنيوياً مفارقاً للوعي التاريخي ، وهو العيب نفسه الذي يقع فيه النموذج الأصلي الموجود في اللغويات البنيوية ، وكانت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة في فضاء من علاقات مجردة ، محايدة ، متجاوزة ..)^(٧) .

فليس النموذج البنيوي واللغوي نموذجاً مفارقاً بالضرورة ، بل توجد المفارقة في الكيفية التي يوظف بها ضمن أنثروبولوجية ثقافية يستفيد الناقد والمنظر من إشكالياتها البنيوية . ويبدو أن العماء يوجد أحياناً في فهم الناقد .

(ولكن النظريات الأدبية (كلام في كلام) في نهاية المطاف ،

فهي - بحكم طبيعتها - تطرحنا خارجا ، وتفضي بنا إلى العالم الذي تولدت عنه والعالم الذي تحاول توليده ، وليس سوى المنهج التاريخي بإنجازاته المتطورة المعاصرة ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بغرض هذه النظريات^(٨).

من ثم ، تسوِّط على مقارنة المترجم الناقد نزعة تعالي على النظرية التي هو بصدد تقديمها ، فكيف نقدم نظرية ونحزن نعتبر أنها غيروظيفية، أو أنها محدودة الغاية ، ونحصر تعاملنا معها في وسيلة للتجاوز ولإبراز معرفية (المنهج التاريخي) و(الوعي التاريخي) . فالتلويح بالقوالب الاستنساخية (كلام على كلام) أو بلاغة تكرار :

- (العالم الذي تولدت عنه) .

- (العالم الذي تحاول توليده) .

قد لا يزيد من بصورتنا بالنظرية بقدر ما يضفي عليها عماء العتبات عماءات إضافية ، نتيجة اختيار النص القصير بغاية تربية وتوضيحية... وباعتراف ناقد العتبات نقف على بصورة التشويش :

(.. إن الكتاب كله يتطوي على دالتين مهمتين لابد من تأكيدهما فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر . أولى هاتين الدالتين هي التعقد البالغ لهذا المشهد والتراكم المعرفي المذهل ، الذي تميزه والتمازج الهائل بين الحقول المعرفية ...) ^(٩).

فإذا كان (التعقد البالغ) و(التمازج الهائل) هو ما يطبع كتاب (نظرية الأدب) والذي يصيب الناقد (بالدوار) فكيف بالقارئ

(الطالِب) الذي لا يمتلك الرصيد الثقافي الكافي للمواجهة ، إذا كان الناقد العربي يقف حائراً أمام الوضعية :

(وهذا الوضع يجعل الناقد العربي الذي يسعى أحياناً إلى متابعة ما يحدث في العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة ، الذي لا يعصمه منه سوى (الوعي النقدي) الصارم ، تزايد مسؤوليته إزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية ، التي تعجز إلى الآن عن إصدار مجلة واحدة (معاصرة) متخصصة في النقد الأدبي)^(١٠).

إنها ليست وضعية الناقد العربي فحسب ، بل وضعية الثقافة التي لا تفتح على الدروس إلا بقدر متواضع بالإضافة إلى عقدة الدونية التي تصوغها أطروحة (المركزية الأوربية) :

(إن المشهد النقدي المعاصر قد أخذ يتجاوز سجن المركزية ويفتح على أفق إنساني أرحب .. وأعلام النقد المعاصر في فرنسا من أصول غير فرنسية ، ولنتذكر لوسيان جولدسمان وثزفتان تودوروف وجوليا كريستيفا . إن المشهد المعاصر مصب تصب فيه تيارات متدفقة ...) (١١).

فكل المبررات مطلوبة وكل الاستقصاءات مقبولة ، حين يتعلق الأمر بإيجاد أعذار واختلافات يستدعيها المحلي والعالمي في صياغة الصورة النقدية الجلية لإسهام نقدي ممكن (عربياً / غربياً):

(وليس أدل على ذلك من الإسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر ... وما ينطبق على إدوار سعيد الفلسطيني

ينطبق على إيهاب حسن المصري .. فإسهامه هو الآخر في تيارات ما بعد البنوية وكتابات ما بعد الحداثة يضعه في كفة مماثلة ، إن كليهما - سعيد وحسن - نموذج للنقاد العربي خاصة ونقاد العالم الثالث بعامة ، من حيث الإسهام في المشهد المعاصر وما ينطوي عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتجه ، لم تعد حكراً على دائرة تحددها نظريات المركزية الأوروبية التقليدية^(١٢).

فتكسر علاقات القوى بين المركز والمحيط ، يجعل النقاد يفتح العديد من الجبهات الإيديولوجية في مجال درس يتحدد بالعلمية والتقنية والمهارة .

عثة حوار النقاد وتغيب النقد :

قد لا يكون لحوارات واستجوابات النقاد - في الصحافة الأدبية - أهمية بالنسبة للنظريات الأدبية ، إلا أن الطابع التداولي والترويجي لخطاب الحوار يجعل مزاداته أحياناً محط اهتمام وموضوع دراسة اختزالية بالنسبة لمحلل . يرى في جميع صيغ البث والتلقي مؤشراً على فاعلية معينة وعلامة على طابع القيمة التداولية للأفكار النقدية .

من ثم يمكن الاعتماد بطريقة اعتباطية - على ثلاثة نماذج تمثل ثلاثة أنماط نقدية تنتمي إلى فضاءات مختلفة ، ولكنها جميعاً نشرت حواراتها خارج أوطانها الأصلية (لؤلؤة / عياد / بلاطة) لا يهم الدورية العامة أو الجريدة غير المتخصصة بالنقد. والمنابر هي مجلة (الشروق) و(الاتحاد) الإماراتيتين .

وقد تعمدنا إعطاء هذه التفاصيل إمعانا منا في التشديد على خطابات موجهة لمناخ ثقافي معين بمقصدية ذات مواصفات محددة. لذلك جاءت الحوارات ذات طابع :

- ١ - تعريف إعلامي بالنشاط النقدي للناقد .
- ٢ - جدالي في استهداف النقد واتجاهاته الحديثة .
- ٣ - عمالية في توخيها حقائقية شبه مطلقة .
- ٤ - تمثيلية لنظرة جيل مخضرم يشارف على نهايته .

واقطعنا من هذه الحوارات الأتماط القابلة لوضعنا في صورة نقد الأفكار الأدبية ، بحيث نتضح فيها أحيانا المفارقات الموجودة بين الخطابين (النقدي والصحافي) للتخصص الضيق من جهة والتعميم المتوسع من جهة ثانية ، مع افتراض تكامل بين الاثنين في مجال بسط البصيرة الريادية والعماء النقدي ...

وقد ترصدنا هنا :

- ١ - ثلاثة حوارات نقدية .
- ٢ - ثلاثة نقاد متجاولين .
- ٣ - في ظرف ثلاثة أشهر من سنة ١٩٩٣ .

لسنا ندعي الإلمام بكل الحوارات النقدية العربية ، كما أننا لم نختر أحسنها ولا أسوأها ، لأن افتراضنا ينهي على قراءة حوارات نقدية عربية بطريقة اعتباطية تتم بين مؤسستين متنافرتين (الأكاديمي / الإعلامي) ولكنه التواطؤ الاستراتيجي القائم بينهما .

قد يحمل كلامنا محمل التحامل على أقرب الناس وأبعدهم عن النمط ، ولكننا نؤكد أن ثلاثة أرباع حوارات النقد مع الإعلاميين تنبني على لا مقرونية الناقد أو على الشهرة التي تسبق صاحبها ، قبل ان تطأ أقدامه جزيرة النقد المحلية العائمة في محيطات المراكز العالمية ..

في الحوار الأول مع عبدالواحد لؤلؤة ، نجد هذا الأخير يستغل فرصة الحوار المفتوح لكي يعرف بإنتاجه النقدي - إشهاراً - بنفسه - كمقابل لحوار لا يؤدي عنه - وتنويراً لمحاور بجهل ومحاورين متجاهلين من خلال عتبات.

(يصدر لي هذا الشهر المجلد الرابع من (موسوعة المصطلح النقدي) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت . يضم هذا المجلد أربعة عناوين هي : المفارقة وصفاتها - الترميز - الرعوية ، ويقع المجلد في حوالي ٥٠٠ صفحة ، وأحسب أن هذه السلسلة ترفد المتأدب والناقد والباحث بمعرفة دقيقة عن هذه المصطلحات وتطورها في الآداب الأوروبية مع أمثلة من تلك الآداب)^(١٣).

وإذا اعتبرنا ما ورد في الفقرة السالفة تنويراً ، فكيف يمكن أن يكون ما قام به الناقد مجرد ترف ذهني ، لأن عبدالواحد لؤلؤة يفتتح حوارهِ بالتساؤل عن عتبات إنجازهِ :

(هل أن الظروف التي يمر بها عالمنا العربي تفسح مجالاً لأي تفكير جاد في موضوعات الترف الذهني مثل الأدب والنقد؟)^(١٤).

فالنقاد هنا يشكك في جدوى قيام كيان نظري في صحراء النقد العربي ، لذلك فهو يشكك في وجود (نقد عربي جديد) ويعتبره مجرد تقليد الغراب لمشي الحمام :

(أما إذا كان عندنا نقد جديد بالمعنى الدقيق وأنه لا يزال يخدم أسلوبه أكثر مما يخدم النص فهو ما لا علم لي به . وإذا صح وجوده فهو ليس بنقد ولا جديد ، بل "اجترار وتعليق"^(١٥).

وينم هذا القول عن بصيرة النفي المطلق والعماء اليقيني - لناقد مع (وقف التنفيذ) - لحد إصدار أحكام تشكك في مصداقيته خاصة وأنها تصدر من ناقد يشتغل بالاصطلاحات الأدبية ، فهل يعقل نفي التاريخية والفلسفية عن النقد الجديد بدعوى الاهتمام بالنص فقط. كما لو كان هذا الاهتمام مجرد قبض على سمك أزرق في مياه آسنة .

لنميز هنا بين مقتضيات الأكاديمي والموقف الشخصي من مدرسة في تعريف الناقد :

(الناقد الجديد) يعني بالنص بالدرجة الأولى ، ولا يعني بما يحيطه من تاريخ أو فلسفة أو شؤون فردية أو نفسانية إلا بقدر ما يخدم ذلك في فهم النص والاستمتاع به من دون أن يكون بديلاً عنه^(١٦).

هكذا يوقع الناقد بنقده في أحكام هو في غنى عنها ... بل يذهب إلى أبعد من هذا ويورط نفسه في تنصيبه مؤرخاً متحاملاً على (الكتابات النقدية العربية) مصفياً حساباته معها دون رجعة :

(يبدو لي أن الكتابات النقدية العربية قد استنفدت ما لديها

خلال عقدين من الزمان ، فراح بعضهم يبحث عن مصادر جديدة في المدارس النقدية كما جرى لاستعادة (البنوية) من قبرها الأوروبي في الستينات ، لتخرج إلى الشوارع العربية الأدبية في السبعينات مومياء محنطة ، استهوت كثيرين كأخر صيحة من صيحات الأزياء المستوردة . لاتزال هذه المومياء تدور في شوارع " بيزنطة " مثلما نجد في قصيدة " بيتس " ، ولكني لا أحسبها سوف تستوي بشراً سوياً. هات لي من يقول لك بصدق ، لا بادعاء أن " نقداً بنوياً " زادك فهماً أو استمتاعاً بقصيدة مهمة لشاعر كبير ، وليكن طرفة بن العبد أو أدونيس " (١٧).

فهل تعود هذه الحملات إلى الفضاء الذي يروج فيه لتقاعد النقد واستراحتهم ، بعد عناء عمر في لم شتات من الأفكار التي لم ينته أي منها إلى نظرية ...

وبعد شهر على ظهور الحوار الأول ، يخرج علينا الحوار الثاني مع شكري عياد ، تحت عنوان كبير (البنوية والتفكيكية لا تعترف بالحقيقة) . من منا يعترف بحقيقة المدعي العام حول ما يعتبره مجرد (مسميات جديدة) و(البديلة للنقد الشامل) ؟ فمن هم هؤلاء (النقاد - الأضباح) الذين أربعوا جبلنا المخضرم بكوابيسهم التي استبدلوا بها واقع (النظام النقدي الشامل) ...

فلا بأس من إجراء غارات وهمية لترهيب الطيور التي تجهز على السنابل الذهبية في (مدن الملح) . يقول شكري عياد - بأبوية الناقد وخوفه عليه من التحلل - :

(أود أولاً أن أوضح أن هذه المسميات الجديدة ابتداء من

الأسلوبية إلى التفكيرية ، تجمع بينها محاولة الانتفاع من علم اللغة الحديثة في النقد الأدبي ، وهذا أمر مشروع جدا ، وأرجو أن أبرىء المتحمسين لهذه الاتجاهات في عالمنا العربي من التورط في الظن بأنها بديل للنقد بمعناه الشامل ، أريد هذا وإن كنت أعلم أن بعضهم يطرحها فعلا كبديل وهذا هو الخطأ^(١٨).

يخيل إلينا أن للنقاد المخضرمين استراتيجية تتعلق بالإشتغال على جبهتين وبسرعتين ، الأولى لاكتساح المجال النقدي بحقيقة تختلف حتى عن حقيقة المبدع ، والثانية برفض ونفي الاختلاف بجميع مظاهره الفلسفية سواء أكان تفكيريا أو بنيويا .. واعتباره مجرد مظهر من مظاهر تحلل الثقافة والحضارة الغربية... وهو اعتقاد يوجه رسائله إلى قراء مسحورين وقاصرين ... ينتظرون الناقد الشاطر ، الذي يجد الحلول في التحلل والتمويه . يقول شكري عباد ، معتمدا على خطاب العارف الكامل المعرفة في إقرار انهيار القيم الغربية، علنا وضمنا منها إلى الانهيار العربي في مقاربات النقاد الجدد .

(هذا التشكيل الجديد مأخوذ من النقد التفكيرية ، وهو لا يفرق بين عمليتي القراءة والكتابة ، فأية كتابة جديدة هي تعلوق على نص قديم ، فهي قراءة له ، ومن ثم لا توجد بين النقد والإبداع ، وهذا هو التشكيل الجديد الذي اتخذته لفظة " القراءة " . وبطبيعة الحال فإن هذا التشكيل الجديد ناشئ عن نقطة صغيرة تتعلق أيضا بـ " القيم " ، ناشئ من أفكار قيمة مهمة تسمى " الحقيقة " لأن البنيوية والتفكيرية على وجه الخصوص لا تعترف بكلمة اسمها " الحقيقة " ، وهذا يعني أن التفكيرية لم تست إلا لسانا

فصيحاً يعبر عما وصلت إليه الثقافة والحضارة الغربية من انهيار قيمي^(١٩).

(وأنا أتساءل : إذا لم تكن هناك حقيقة ، فما الذي أبحث عنه في النص الأجنبي ؟)

إن الناقد التفكيكي حين يقرأ نصاً فهو لا يريد حقيقة ، هذا النص وإنما يصنع نصاً آخر فوقه ، وهكذا نصوص فوق نصوص لأنه لا توجد حقيقة في النهاية يبحث عنها .

ولكن بما أنني كناقد عربي أرى أن هناك حقيقة ، إذن فإن هناك حقيقة لهذا النص الذي أقرأه ، ومن ثم هناك فرق بين من يبدع هذا النص ليصل إلى حقيقة تتعلق بالكون ، وبين أنا الناقد الذي أكتب نقداً لأصل إلى حقيقة هذا النص ، أما المبدع فهو مقيد برويته فقط^(٢٠).

ويدخل هذا النقد في إطار التفذي على فئات الموائد وسبب صاحب المائدة ، الذي لم يستطع أن يوفر أسباب هضم الغذاء ..

وبما أن عيسى بلاطه اختار النقد الاستغرابي ، فإنه لم يستطع أن يتخلص من مفهوم نقد الضلال ونقد التبعية المتأخرة عن زمانها الفضي ، ملحاً على مفاتيح (النقد العربي) (الناقد العربي) (الممكن العربي) وتشدد كلها على الطابع القومي للإشكالية النقدية التي لم تقف بنموذج المركزية الغربية :

(أرى النقد العربي في مناهجه الحديثة لا يزال يسير خلف النقد الغربي ، فهو ، أي النقد العربي ، لم يصل بعد إلى ما وصل إليه النقد الغربي من تطور ونظرة .

الناقد العربي يتحدث عن المدرسة البنيوية مثلاً ، بينما الناقد الغربي وصل إلى أبعد من البنيوية، وصل إلى التفكيكية . الناقد العربي يتحدث عن الحداثة ، بينما الناقد الغربي تجاوز الحداثة إلى ما بعد ... لا أقصد أنه يجب أن يكون النقد العربي المعاصر موازياً للنقد الغربي في توقيته ومناهجه ، لأنه حينذاك يعد نقلاً ، أو تقليداً ، أقصد أنه بإمكان العرب أن يبتكروا نقداً يستطيع أن يتحدث عن الأدب العربي المعاصر من ضمن تراثه القديم - المتجدد ، وفي هذه النهضة التي نعيشها اليوم^(٢١).

وليس خطاب عتبات الحوار هنا بجديد كل الجدة ، بل يندرج في نغمة عامة تدغدغ الحس العام وتلتقي مع تيار حداثة مسلفية ، ترى في الحداثة تبعية للغرب وفي التأصيل العربي خلاصاً من أزمة عماء ، ببصيرة وساطة تدرك بوعيا الشقي ما لا تستطيع له رداً في واقعها التقني .

عتبات البيو - ببليوغرافيا لمدونة بصدد التشكل :

تفرز تجليات لحظات (اكتشاف النقد) و(تاريخ النقد) عن عمق إشكالي تعبر عنه بقولة روني إيتيامبل (أما أن نعطونا ببليوغرافيا نقدية وإلا فاعلقوا معاهدنا) .

فخلال إعمار الجامعات العربية لم يصدر عن أي واحدة منها عملاً يستحق الاحترام، فباستثناء هوامش الرسائل والأطروحات والكتب والدوريات لا وجود لمركز علمي يهتم بفهرسة للنقد الأدبي العربي ... ويمكن القول بأن الأعمال النقدية الكبرى والصغرى

تستطيع تحويل مجال أفكارنا المشتركة وتعديلها ، لأن الحساسيات الكامنة فينا والوجوه الجديدة التي يتقصمها النقد الأدبي والأفكار والشبكات التي تلاحق لحظتنا التاريخية تدفع تاريخ النقد الأدبي إلى أن يعمل على التوضيح الدلالي للنصوص وموضعها في مناخ عصرها وتبيان حملتها النظرية .

ففي لحظة اكتشاف النقدي، ينظر إلى الإنتاج الأدبي في ذاته وحضوره المباشر وكيوناته ووحدته ، إلا أن تحولات الأفكار والأساليب والرؤى تكشف عن جماليات متعددة وتصبح موضوعاً لتاريخ ونقد الأفكار في عمقها الوجودي : من عقل والفعال وإحساس وتخيل وتذوق ، فهي إطار وعي ولاوعي الأفراد والجماعات المبدعة .

من ثم ، تتحول لحظة اكتشاف الإنتاج النقدي إلى دهشة من استمراريته التي تتجدد في مقاربات الطليعة النقدية، وهي تحاول تنظيم وتنسيق الظواهر الأدبية واستشراف آفاقها الإحالية والمرجعية ، وتوضيح قنوات توزيعها وانتقالها بالتركيز على الحساسيات والأحداث التي تبرز في شكل نزوع فكري واحد ، بأسماء مختلفة عند نفس النقاد ونفس الاتجاهات ، التي لا تخضع للتطور الاجتماعي والفني فقط ، بل تتدخل فيها أحداث تاريخية متعددة ، يستمد منها النقد والتنظير الأدبيين لونيها -، ضمن تركيبة أفكار تصبح ضرورة في دراسة ببو - ببليوغرافية - النقد الأدبي العربي ، الذي يراوح بين الألفة والغربة .

فالنقد الأدبي يتحدد ببليوغرافياً من خلال تطبيع يعتمد على مستويات هي :

١ - مستوى النص المعروف اجتماعياً في علاقته التبادلية.

٢ - مستوى النص الثقافي المشترك بتعظيماته .

٣ - مستوى المعايير النقدية المحددة للمعنى .

٤ - مستوى الخروج عن الأعراف والعام .

٥ - مستوى المفارقة والمضاهة .

لهذا يصبح تداول بيبولوجرافيا تحليلية نقدية وسيلة لتطبيع النصوص والاصطلاحات والتيارات التي لا تكتفي بإيجاد تراكم كمي، بل مصحوبة بنوعية تراعي التخصص الضيق بكل مواصفاته الأكاديمية والمحلية ، والتداول الواسع بكل آفاق انتظاره المعرفية في استيعاب متفائل للنقدي والأدبي :

(إذا استوعبنا الأدب كما نستوعب بقية عالمتنا الخارجي ، عن طريق التكيف الذي يصون حالة الرضى طبقاً لثيمة واحدة معينة من ثيمات الهوية ، تكون إذ ذاك استجابتنا للأقوال عن الأدب بالطريقة نفسها ، إن هذه الصيغة تزيل الفرق بين النصوص الأدبية والنصوص النقدية ، فتوحي بأن معرفة التجربة حسبما تحددها النظرية التقليدية تقع خارج مثال النقد : ولا يوجد ما يسمى بالحقائق الموضوعية للنصوص أو المعاني الأدبية^(٢٢) .

فالبيبولوجرافيا النقدية قد تكون تجمعاً لعناوين ومنتخبات على غرار ما أنجزه عبدالسلام المسدي في (قضية البنيوية) - على سبيل المثال لا الحصر - لذلك يتطلب الموقف وعياً بالقراءة ، التي تعني عملية تركيبية ، تصبح فيها العملية النقدية نتاجاً يتحرر

من ناقده ويحقق كيانه في شكل بيبليوغرافي متماسك ، وينجز استمرارية في المعنى الجماعي للمشارك .

وإذا كان النقد الأدبي يختلف عن القضايا العلمية المحضة ، فلائحه يأتي إلى الوجود عبر مجموعة من التطبيقات والعقود الضمنية بين الناقد والمبدع والقارئ .

(فنحن لا نطبع نتاجاً معيناً عن طريق ربطه بالمواضيع المعروفة ، بل عن طريق ترجمته إلى أسلوب مألوف للخطاب ، وهذا الخطاب يمثلته النتاجات التي قرأت من قبل ، وأصبح بالإمكان تحديد المعنى تحديداً أدق نتيجة التبادل بين النصوص : " لا يمكن أن يقرأ النتاج إلا من حيث صلته بالنصوص واختلافه عنها ، تلك النصوص التي توفر خطوطاً بيانية يقرأ من خلالها النص ويبني"^(٢٣) .

ويظهر أن تطبيع النقد الأدبي بيبليوغرافياً واصطلاحياً وتحليلياً كليل بإكسابه مفهوم إنتاج قار ، له مكانة ووضع محدد ثقافية في إطار الأصناف المعروفة لنظم وأساليب وتقاليد توفرها الثقافة الوطنية .

يكشف (ما قبل - النقد) بتجلياته (المقدماتية/ الحوارية/ البيو-بيبليوغرافي) عن نقاط ضعف في عمليات التصور النقدية عند النقاد . وإذا كان النقد الأدبي يرتكز على أسس نظرية ضرورية وحتمية من خلال سيطرة مجموعة من الأفكار على توجهات الأشكال النقدية ، فإن نقد أفكار (ما قبل - النقد) يصبح شرطاً أساسياً لكل نقد أدبي يتوخى وضوح الحقل المفاهيمي لنقده .

لا غرابة إذن أن ينطلق نقد الأفكار من مسألة تفوق نظرية النص على النص ذاته ، في إطار التكامل والتجاوز مع النقد التقليدي والجديد ، معاً وهي المفارقة التي تعتبر ميزة هرمنوطيكية ، تجعل من ناقد الأفكار الأدبية ، ظاهراتياً ، ومؤولاً ومنظراً ومؤرخاً للأفكار الأدبية ، في أكبر معرض للنقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبي.

إنها الرغبة - الفاعلية في معرفة كل شيء ، وهي وجهة نظر توفق بين وجهات النظر المتباينة أو حتى المتناقضة مادامت كل فكرة أدبية تتضمن رصداً ضخماً من الدلالات المتعددة...

من هنا ، يتحدد جوهر عمل ناقد الأفكار الأدبية ، في توجيه الاهتمام إلى ذاتية الإشكالية النقدية وخصائصها النظرية والنوعية بدل الاهتمام بذاتية العمل الأدبي ... فموضوع (نقد الأفكار الأدبية) يعد المبدأ والبرنامج في توجيه الموضوع نحو النص والكتاب ، في إطار مواجهة طبيعية بين متعة الفكرة ومتعة النص ، تلك المتعة التي لا تبحث عن حل وحيد للفراغة ، بل تركز على تحديد الشروط الموضوعية والنظرية والبنوية لكل فراغة محتملة ...

من ثم ، يأتي تدخل روني ويليك في (نظرية الأدب) ليذكر بالدور الأول لتنظير عمالنا المعرفي :

(لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ أو فهم النقد ونظرية الأدب والتاريخ ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد... من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة

أعمال أدبية... فنحن نقرأ دائماً في ذهننا بعض المفهومات المسبقة... العملية دياكتيكية : هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة^(٢٤).

فلا توجد نظرية للأدب ونقده وتاريخه خارج نسقية زمنية أو دون مراعاة للبعد التاريخي للأعمال . في إطار المبادئ العامة التي نعد إلى تمييز فرادة الأثر أو الكتب أو المرحلة .

من ثم تصبح النسبية هي الإطار التي تشتغل فيه النظرية الأدبية - بعيداً عن المطلق - مشددة على نموذجية الأدب وشموليته أكثر من التاريخ ... ذلك أن هذه الوضعية تمثل مصدر تحفيز للنقاد ومنظري الأدب من أساتذة ومترجمين وباحثين ، وذلك من خلال طريقة تعاملهم مع مصادر التحفيز .

لقد لاحظنا من خلال عينات نقدية تجمع بين التأليف والترجمة كيف يشدد بعض النقاد على طابع (المحاولة) في كتبهم ، وهو طابع لم نفهم منه تواضع العلماء ، بل تتلمذاً خجولاً في حضرة تشي بالإبهار من الإنتاج النقدي التنظيري والساعي إلى تحقيق الإشباع - النفسي - من كل المستجدات والمناهج الجديدة ، وذلك من خلال مستويات التكيف - التي مرتت معنا - في محاولة إخضاعها إلى مفهوم للتعريب والمحلية يعكسان معالم العالمية وإشاعتها محلياً ...

العين البصيرة واليد القصيرة :

ينبني هذا العنوان على محورين أساسيين ، هما :

- الطابع الانتقائي للتأليف .

- الطابع الاعتباطي للترجمة .

وقد ارتأينا التعامل في هذا الإطار مع الإصدارات النقدية الأخيرة لمحمد العبد وصلاح فضل وعبدالكريم حسن وحامد أبو أحمد وهدى وصفي - لاعتبارات عديدة ، أهمها الإطار الأكاديمي للباحثين .

كما عمدنا إلى نقد نقدهم الأدبي من خلال عنصرين هما :

- تقديم المنهج النقدي الجديد .

- إبداء الرأي في الترجمة المنجزة .

وسنلاحظ أن كل ناقد يتزعم اتجاها نقديا :

- الأول : لسانيات النص مع محمد العبد .

- الثاني : سيميولوجية القراءة مع صلاح فضل .

- الثالث : النقد الموضوعاتي مع عبدالكريم حسن .

- الرابع : تاريخ النقد : هدى وصفي .

- الخامس : نظرية اللغة الأدبية حامد أبو أحمد .

وينبغي الجمع بين هؤلاء على الكلمة المفتاح (المحاولة) والتي تكون الميزة الغالبة على مقارباتهم بما تمثله من (ثوارة) بالنسبة للأول و(شفرة) بالنسبة للثاني و(حافز) بالنسبة للثالث و(معرفة) بالنسبة للرابع ... و(تيارات) بالنسبة للخامس .

ففي (اللغة والإبداع الأدبي) (١٩٨٩) نطالع رغبة حارة في

(المحاولة) لانتقاء تقنيات تحليل النص تستغرق (٥٥) صفحة من أصل (٢٩٢) المخصصة للتطبيقات على المصباح وعبد الصبور ودرويش ومحفوظ والحكيم .

ويبدو جلياً حرص محمد العبد على التعامل مع آخر تقليعة نقدية ، كوصفة جاهزة للاشتغال على المادة في شكل محاولة :

(هذا العمل محاولة للإفادة من معطيات علم اللغة بفروعه ومناهجه وإجراءاته في تحليل اللغة الأدبية، التي تمثل المستوى الفني من مستويات الاستخدام اللغوية. وإذا كان هذا الميدان من ميادين الاشتغال باللغة قد صار غنياً بباحثيه وبحوثه في الدراسات المعاصرة في أوروبا وأمريكا ، فقد عرفه تراثنا في صور مختلفة، مما اتخذته النحاة من لغة الشعر ولغة القرآن الكريم والحديث...) (٢٥).

والمفئت للإتباء أن ناقدنا يكتشف فجأة أن هذا النقد الذي يحاول التعامل معه موجود في التراث العربي - كما وجد بعضهم سبقاً لبصيرة الجرجاني على دوسوسير - ففي المرحلة الأولى يتم تقديم دراسات نقدية أثبتت عالميتها الأدبية، وفي المرحلة الثانية يضيف عليها تطبيقاً يخص الموروث الثقافي ليبرر براءة تعامله مع ما سبق العرب إليه . وبما أن صلاح فضل قد استنفد طاقة كبسيرة في ترجمة الاصطلاحات والمناهج ، فقد شعر بحنينه إلى مزاوله (محاولة) التطبيق من منظور سيميولوجي ، يتوخى الإمام بشفرات النص ، مقدماً إلى القراء قناعة التطبيق مع تشديده على طابع (المحاولة) .

(هذه محاولة لارتداد أفق جديد في التحليل النقدي ، من

منظور تطبيقي ، بدلاً من الوقوف عند التكوينات النظرية والتعثر في الأسماء والمصطلحات والإغراق في الأفكار والمبادئ ، والجدل حول مشروعاتها ، مما يجعل التجربة العلمية في التشرب والتوظيف هي المحك الفاصل في مدى الجدوى والجدية^(٢٦).

ولاشك أن وهم التنظير والتطبيق يشغل لاوعي الناقد ، الذي يعتبر الوصفة وحدها غير كافية ولا بد من طرفة يطلق عليها (الجدوى والجدية) أي التشديد على الطابع التداولي والأخلاقي في مجال يتطلب مهارة تقنية وعضوية جدلية وحوارية بين عديد من الأطراف ، وبما أن النقد الموضوعاتي يقدم لأول مرة في العالم العربي، فإن عبدالكريم حسن يقدمه بكرأ :

(الدراسة التي نقدمها الآن نحاول أن نمنح الخيوط الرئيسية لإحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف ج.ب. ريشار . وستعتمد الدراسة في الدرجة الأولى إلى إضاءة الوعي النقدي الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الشعري فالتشعر بحث والنقد بحث عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاماً وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي)^(٢٧).

ونلاحظ هنا كيف يصبح الناقد وسيطاً شرعياً في نقل تقنيات النقد الغربي ، وذلك بالإعلان الصريح عن ذلك من خلال زمنية النقد ومحتواه وشبكة علاقته بالمفاهيم اعتماداً على قوالب (الناقد الكبير)، والإستمرارية (ثلاثون سنة) ، والوضعية (المدارس النقدية المعاصرة) لذلك يقترح علينا ع. حسن نقداً (نعلمنا) لأنه يصدر عن

(معلمين) فلاسفة ، فما على العرب إلا استيعاب (الدرس) في (نقدهم العربي المعاصر) وذلك باعتماد فلسفة نقدية ، لأن غيابها هو ما حال دون تعرفهم على هذا الاتجاه في وقت مبكر :

(إن المنهج الموضوعي يعلمان أن تحاكم معرفتنا بشك جدلي... وكما كانت دراستنا بكاملها مخصصة لموضوعية ريشار .. نود الإشارة إلى أن التيار النقدي الذي حمل معه أعمال ريشار لم يولد من العدم . فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق الجدار النظري الذي تستند إليه أعمال النقاد الموضوعيين ..

فالنقد هنا يكمل الفلسفة ويواكبها . وهذه هي إحدى الدروس التي ينبغي أن نستفيد منها في نقدنا العربي المعاصر ، فكل نقد لا يستند إلى جدار الفلسفة المتين ، هو نقد يهتز لأول هبة ريح ..^(٢٨)

ورغم أن ع. حسن يحاول تقديم منهج النقد الموضوعي (الفرنسي) إلا أنه يتوصل إلى الإعلان عن بلوغ الهدف : ألا وهو تكوينه لمرجعية في هذا المجال - لا في العربية وحدها ولكن في (جميع اللغات الأخرى) - فهل هو تواضع المحاولين أو عماء الوسطاء ؟

(لقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم ، لغة الفلسفة بدلا من لغة الصور الشعرية ، لغة الأثب . وذلك لأن الأثب في هذا السياق الذي نضعه فيه إنما هو تنظير للأثب لا عرضا للإبداع الأثبي . وكان علينا من أجل ذلك أن نقرأ الأعمال الكاملة للنقاد ريشار ، وأن نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي ، ثم نلم

الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من أجل حياليتها وتقديمها في ثوب جديد .. وهكذا فإن تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعد مجرد نقل من لغة إلى أخرى وإنما إعادة إبداع . فناقدا (ريشار) لم يقدم منهجه في يوم من الأيام على النحو الذي قدمنا . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعا للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب . وإنما في اللغات الأخرى^(٢٩).

فالمسوري عبدالكريم حسن متحمس جداً لنقاد الفرنسي الذي خدم النقد لمدة ثلاثة عقود ، ومع ذلك . من يعرف هذا الناقد في العالم العربي ؟ حتى لا نقول من يطبق النقد الموضوعاتي ؟ الذي خصه عبدالكريم حسن برسالة حامية عن السباب في تيماته الأساسية . فهل يكفي المرید من الحماس للمقاربات النظرية للتغلب على عماء بصيرتنا ببصر جديد لعمائها ، بعيداً عن الترويجية والإشهار النقدي لما يرفضه المتداول النقدي الضيق .

تغريبات ثقافية حمقاء :

إذا كانت المقارنة لا تمتلك أثراً توحيدياً بل توليدياً ، فإن الترجمة بدورها لا تمتلك أثراً معادلاً بل تحقيقياً ، وهذا الطابع التحقيقي هو الذي يجعل من نقدها نقداً إشكالياً بين المشرق والمغرب ، إما لاعتبارات اختلاف المهاد الثقافي الغربي أو لدواعي التطبيق المرتبطة بالمناخ الثقافي البيني ، وهذا ما يفسر الجدل الدائم حول اضطراب الترجمات عند بعضهم أو تحويلها إلى سلطة رمزية لمواجهة قوالب لغة لغوية . تحافظ على طهريتها وصرامة قواعدها ، وتعاني من إفراغها ، لأن أي امتلاء لها يفترض إبداع

قابلية للتلقي الجمالي والفلسفي . لقد ذهب بعض النقاد إلى أن هناك (عربيات) لا عربية واحدة للترجمة النقدية، ضارباً المثل في ذلك بلغة المغرب العربي المترجمة عن الفرنسية، والتي تمثل صدمة بالنسبة للمشرقي ، الذي يستشعر نكهة غير مألوفة لديه في هذه الترجمات ، وهي حالة يمكن أن تعكس بالنسبة للتلقي الترجمات المشرقية في المغرب .

وعن هذه الإشكالية يقدم سامي سويدان ، في مقدمة ترجمته (نقد النقد) شهادته الشخصية عن تجربة مقاربة النص الأجنبي الفرنسي ، عبر الترجمة النقدية التي تعتبر حواراً ومشاركة وإسهاماً في عملية التفاعل الأدبي والنقدي عبر اللغة :

(اللغة الأساسية المعتمدة للتعبير .. (الفرنسية) حاملة أحياناً لسمات تراكييب وصيغ تعبير غير شائعة أو معهودة في هذه اللغة. مما أضاف صعوبة إلى مصاعب الترجمة... وأهم ما عرض في هذه الأخيرة هو تأدية مفاهيم ليس لها في العربية مقابل ملائم ، مما فرض علينا اجترار مفاهيم عربية ملائمة ...) (٣٠).

أما حينما يلجأ الناقد العربي إلى وساطة الترجمة ، فهو يجعل من هذه الترجمة وسيلته لإعلان المبادئ الموجهة أو تعبيراً عن رغبات شخصية ، تتوزع بين استصدار الأحكام عند حامد أبو أحمد :

(وقد طرحت البنيوية في مجال النقد الأدبي على أنها الكلمة الأخيرة ، التي تحمل من صرامة المنهج العلمي ومن تحديداته ما يجعلها غير معرضة للخطأ) (٣١).

وحافظ تصحيح الوضع النقدي الانتقالي لدى المؤلفين ،
بالإقتصار على وظيفة محددة تكفي بوضع القارئ في الصورة
الصحيحة للمصادر النقدية النبوية في (مبادئ علم الأدلة) الذي
ترجمه محمد البكري - حاملاً على الوساطات غير المشروعة :

(ليس الهدف من هذه الترجمة تكريماً للـ (نبوية)
وإحياء لها. في هذا الاتجاه نجد من الضروري المساهمة في محو
الأوهام بتعريب بعض النصوص الأساسية وتوفيرها للقارئ
العادي، حتى يواجه على الأقل احتكار (الوسيط المعرفي) ويكنس
ظواهر التمييز (١٩٨٦) ، ورغم الطابع المزاجي لهذا التدخل فهو
يكشف عن خلل تلقى وعن ظواهر التهافت على السهل الممتنع.

لقد كان مقال بارث (**موت المؤلف**) (١٩٦٨) آخر مسمار
يدق في نعش النبوية ، حيث يرفض النظرة التقليدية التي ترى في
المؤلف أصل النص... وتوالت كتابات تأبين النبوية ، كان آخرها
الكتاب الذي ترجمه جابر عصفور عن (عصر النبوية) للأمريكية
أديث كيرزويل ، وهو مدخل نقدي يعلن عن انتهاء عصر النبوية،
وقد وجدت ترجمته العربية صداها الخاص في العالم العربي لدى
الشامتين في انتكاسة النبويين العرب ، بالحديث عن (ما بعد
النبوية): (والفكر الغربي منذ منتصف الستينات تقريباً يعيش
مرحلة ما بعد النبوية ، وهذه المرحلة شهدت ومازالت تشهد ظهور
مدارس وتيارات واتجاهات كثيرة ، من بينها تيار التفكيكية)^(٣٢).

وهنا يتحول دور المترجم إلى مؤرخ للأفكار والأحداث في
نزوع واضح إلى إنهاء الدور النبوي ، نحو نقد محتمل غير واضح
المعالم ... :

(ولن يتحقق طموح الباحثين في وضع نظرية علمية للبحث في لغة الأدب العربي ، قديمه وحديثه ، بين يوم وليلة ، ولن يتحقق من فراغ ، بل لابد من إحياء الأفكار الصالحة في التراث والإفادة من الدراسات الحديثة في الغرب والإخلاص للبحوث التطبيقية ، مهما كانت صعوباتها واختلاف وجهات النظر أحياناً حول نتائجها..)^(٢٣).

قد تكون هذه القضية تمثل نقطة ضعف في هذا النقد ، وبذلك لا يمكن اعتماده ، ولكننا نعرضها لمصاحبتها لكل خطاب نقدي ، حتى وإن لم تكن جوهرية فهي تعبر عن ملازمات ما قبل نقدية ، تظهر مع كل اتجاه نقدي ولنا في نموذج التعامل مع البنيوية ما يكفي ، لإبراز عماء المقاربات النقدية ومكرها بالقراء والنقد على السواء في مراياها المكسرة .

ولعل أكثر التيارات التي لاقت ترويحاً عن طريق الترجمة بالدرجة الأولى والتأليف في الدرجة الثانية التيار البنيوي ، بجميع أشكال تصوره المتنوعة من مورييس أبو ناصر مروراً بكمال أبو ديب - النموذج الأرقى - إلى تجميعية عبدالمسلم المسدي التعليمية، والتي تتوخى وضع القارئ في الصورة الإنتاجية للخطاب البنيوي البيبليوغرافي والأنطولوجي ، المعبر عن رغبة في إيجاد مدفن نقدي للبنيوية العربية بشكل مؤثر :

(أيها القارئ الكريم ، هذا كتاب وضعناه لنسجل به موقفاً حول قضية فكرية هي أبرز ما عرف عصرنا من القضايا ، خصت الفلاسفة وتهافت عليها النقاد وأحدثت تبايناً بين المؤرخين ، ثم

التبس أمرها بيننا واصطبغت في مناخنا العربي بما لم تصطبغ به عند غيرنا ، تلك هي قضية البنيوية^(٣٤).

فأي قارئ يستهدفه المسدي ؟ إنه الطالب الجامعي الذي يصبح مداراً للتلقي المحيط بثقافات يتحكم فيه النشر والتداول المعرفي، وهو ما يميز كتاب ناقد النقد ومؤرخه ، الذي يحرص على الطابع التصنيفي والوضعي للنصوص في تراكمها الزمني ، إنطلاقاً من خلفية فكرية تجعل من إيجاد النصوص الهدف الأول ، لإجاز المدونة البنيوية، وبذلك يندرج عمل المسدي في بوتقة تعليمية بيداغوجية لتحقيق أقصى درجات التراتبية ...

ولنا في المعركة الأدبية التي دارت بين جابر وحمودة حول (المرايا المحدبة) خير دليل على عماء البصيرة وانتهاج الجدالية في موضوع جدلي لا يتسع لمناظرة (...) الأبولاري .

قلاع الشكليات فوق الرمال المتحركة :

توجه الشكلياتيون إلى مكونات الأعمال الأدبية في تشديد واضح على التحليل النصي ، المعتمد على الأنشكال اللغوية للنصوص وكذا طبيعة اللغة ، مما يقرب بين الشكلياتية الروسية والبنيوية الفرنسية وما يجعل من الأولى شعاراً للجدالية في نقد الأدب التقليدي . ونعتقد أن نفس الحافز الذي كان وراء ترجمة (نظرية المنهج الشكلي) (١٩٨٢) عند إبراهيم الخطيب ، الذي ترجم الترجمة الفرنسية المترجمة عن الروسية ، في محاولة لخلخلة نفس الإشكالية العربية التي سعت إلى مواجهة صرامة القواعد

اللغوية والبلاغية الفاعلة في النظريات المضمونية للأدب العربي الحديث ، ويبدو أن نشر الكتاب في بيروت والدار البيضاء ، له أكثر من دلالة فيما يتعلق بليبرالية الثقافة المفترضة ، في التعامل مع نظريات تعتبر متقدمة عن جميع أزماتها . ويبدو أن نقاد الحداثة السلفية وجدوا ما يستهويهم في الشكلائية كمصدر لاستعادة الوعي بالموروث من جهة والمعاصرة من جهة ثانية ، لهذا لا نستغرب معاناة حامد أبو أحمد في التأريخ للظاهرة الشكلائية بجميع أشكال تطبيعها - تأليفًا وترجمة - .

(ولقد عاتبنا نحن هنا لحقة غير قصيرة من تسلط المنهج الشكلي ، حتى حاول البعض من خارجه أن يقلدوه ولكن باستخدام منهج تراثي ، يقوم على الاستعانة بأدوات النحو والصرف والبلاغة في تحليل النص الأدبي)^(٣٥).

وتتحول الشكلائية من هنا إلى وسيلة لاستعادة الروابط بالأدوات اللغوية والهوية في نفس الآن . كما يصبح النص وسيلة التيار الشكلي لفهم العديد من الأدوات والوسائل والإجراءات الملازمة للبنى الداخلية للنص ... مما يعيد إلى الأذهان إغراء التشابهات بين المقاربات النصية العربية القديمة (بلاغياً) عند المسجل ماسي وحازم القرطاجني ، أو (صوفية) كما عند ابن عربي والنفري ... من ثم ، كان الانشغال الأساسي للحداثة السلفية ينصب على التعريف بالشكلائية من خلال نقادها ، فكانت ترجمة (نقد النقد) لتودوروف وسيلة للإضاءة والتنوير ، خاصة وأن هذا الناقد يرى أنه:

(لا تتعلق القضية المبدئية الوحيدة بالنسبة للشكلايين

بمناهج الدراسات الأدبية ، وإنما بالأدب باعتباره موضوع دراسات، فما يميزنا ليس (الشكلانية) باعتبارها نظرية جمالية ، وليس (المنهجية) كنسق علمي مكتمل ، وإنما التطلع وحسب إلى خلق علم أدبي مستقل ، على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي...^(٣٦).

ورغم الإفاضة في تقديم الشكلانية من خلال منظريها وتاريخها ومترجميها فإن إنجاز الدراسات العربية في هذا المجال ظل دون المستوى المطلوب ، ولم يجد صدهاء في التطبيقات ولا في الأطروحات والرسائل الجامعية ، مما يمكن أن يعد انسياقاً وراء موضى التبعية لمكملات البنيوية في الشكلانية الغربية .

وبذلك طغت النصوص التعريفية على النصوص الشكلانية ، أكثر مما أنتج النقاد العرب شكلانهم الاستيعابية ، وهي ظاهرة تثير حفيظة المتشككين في الحداثيين . وتجعلهم أكثر تحاملاً على ترويجية منهجية تعتبر عبارة عن توليد أسماك في مياه آسنة . كما أسوء فهمها في غالب الأحيان ، مما جعل فيكتور إيرليخ ، بنيه ويتنبا بسوء فهم هذا الإنجاز النقدي .

(لقد قدمت الشكلانية الروسية إلى القراء باعتبارها في غالب الأحيان صياغة متشابهة لمذهب (الفن للفن) الذي ساد القرن ١٩ ، وهذه فكرة جد مضللة ، إذ الحقيقة أن الشكلانيين الروس لم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه أو أهدافه ... وإنما يكون موضوع البحث... هو ما ينعكس في الأثر الأدبي)^(٣٧).

وتعد ترجمة هذا النص بالذات ، من طرف محمد الولي

تعبيراً عن تبني لأطروحات ف. إيرليخ والتي يمكن إسقاط اقتراضاتها على كثير من القراء العرب ...

حمم بركانية فوق صقيع داكن للتلقي

كان أول لقاء تم لمناقشة نظرية التلقي هو لقاء مراكش (١٩٩١) كما كان أول عدد خاص عن نفس الموضوع هو الذي أصدرته مجلة (دراسات سيميائية وأدبية لسانية) (١٩٩٢) في المغرب، أما في المشرق فقد كانت ترجمة رعد لـ (نظرية الاستقبال مقدمة نظرية) (١٩٩٢) لروبرت سي هول، من بين أول الأعمال التي سعت إلى التحسيس بالمقاربة.

وكما يظهر من التسمية **المغربية** (التلقي) والمشرقية (الاستقبال) فإن اختلاف التسمية للمسمى الواحد (Reception) يعكس طابع التكيف الذي يقتضيه مقام الترويج والتداول. ويظهر أن الحوافز ركزت على تمييز جماليات التأثير عن جماليات التلقي كما تشير إلى التحول العام إلى (النص والقارئ) بدل (الكاتب والعمل).

وتعد جماليات التلقي رد فعل للتطورات الاجتماعية والأدبية التي دفعت هـ. ر. ياكس، إلى استعارة مفاهيم (النموذج) من عمل توماس. أس. كوين. في التزام مشابه للإجراءات في العلوم الطبيعية - إنطلاقاً من أن دراسة الأدب ليست مجرد (تراكم للحقائق والقرائن) بل (قفزات نوعية)، يحدد فيه كل نموذج (الإجراءات المنهجية) و(المعيار الأدبي) من خلال (تقنيات تفسير) تجعل الناقد يقيس الأعمال اعتماداً على الثوابت التي تجعل من

التاريخ الأدبي لحظة شرعية ، ينتقل فيها كل محلي وعالمي من الثروحات التاريخية إلى العمل النموذج الذي يفصله ياوس ، إلى ثلاثة مناهج:

- ١ - توسط التلقي الجمالي .
- ٢ - الارتباط بين الأساليب البنيوية والتأويلية .
- ٣ - سير جمالية التأثير ... والبلاغة الجديدة .

وتكاد جماليات التلقي - هنا - تخلق طريقها بين نموذجي الماركسية والبنيوية ، وقد ترسخت كتقليد سنة ١٩٧٧ من خلال ببليوغرافية حول تاريخ التلقي ، كما انعقد مؤتمر (الجمعية العالمية للأدب المقارن) تحت عنوان (الاتصالات الأدبية والتلقي) (١٩٧٩)، وبذلك جاءت نظرية التلقي كجواب على أزمة بحث التداخل بين نظرية الأدب والمناخ الاجتماعي .

من ثم ، يسعى التلقي إلى تمثل جديد يعيد تقويم المعايير القديمة، كما يوفر أسس تحليل أعمال ظلت مبعدة ويمكن القول بأن قنوات معرفية كثيرة كانت وراء نظرية التلقي ، هي : الشكالية والبنيوية والظاهراتية والتأويلية وسوسيولوجية الأدب ، وليس هذا غريباً على تاريخ الأفكار في بحثه عن القوانين العامة للإدراك ، حيث يقرر المدرك نوعية العمل الفني عبر الأسلوب الذي تحول إلى أداة وتقنية لإدراك التفرغ كعنصر من عناصر الفن ، الذي يساهم في إيجاد علاقة بين (الكاتب المتخيل) و(القارئ المتخيل) ، فيما يتعلق بـ (أفق الانتظار) و(الفجوات) و(اللاتحديد) .

وإذا كانت هذه الأفكار النقدية قد جمعت حولها أكثر من ناقد

غربي ، فإن الناقد العربي يظل مشدودا إلى تلقي (جماليات التلقي) بوسائل تعريفية وترجمية وتقديمية تصل أحيانا إلى حدود رسم شهادة الميلاد :

(... جمالية التلقي التي ولدت في عام ١٩٦٧ في مداخلة هـ. ر. ياونس (H.R. Jans) حول دور التاريخ الأدبي والتحدي المنوط به إزاء اللازمات الجوهرية للشكلية والمادية . (لقد) وجدنا أن هناك نظريات كثيرة للإستقبال وإن كانت تتركز أساسا على ثلاث اتجاهات...

لا توجد قراءة أخيرة ومطلقة وأن لكل عصر قراءته ، أي أن هناك استقبالات كثيرة للنص^(٢٨).

ويعتزج هذا التقديم بالتبشير بطلانعية التي تعمد جميعها إلى إبراز طابع التلقي العربي - الذي يراوح بين المواقبة والملاحقة - وهذا ما يفسر الطابع الموسوعي للتقديم الذي ينسج خطابه حول الخطابات الأخرى بغاية احتوالها .

(وهناك اتجاهات أخرى كثيرة تتعارض مع الخط البنيوي وتفيد منه في آن واحد ، مثل نظرية الاستقبال أو التلقي التي تركز بصورة خاصة على القارئ أو مستقبل الرسالة . وهناك البلاغة الجديدة والذرائعية أو البراجماتية الأدبية والتحليل النفسي وسوسولوجيا الأدب والمسيمولوجية الثقافية ...) ^(٢٩).

عماء التفكير وبصيرة الوضعي :

يعتبر كريستوفر نورس ، أن التفكيرية تقف على عجلتي

الأصل وتفكيك المجاز ، مما يوقع في ازدواجية الأدوار بين (الجدلية) و(البلاغة) ، إذ تصبح الكتابة (موتاً) يلاحق الفكر الحي في توجه واضح نحو فلسفة تبدأ بتحويل القضية ضد نفسها ، دون تحديد لمستوى المعنى . فالنصوص لا تفسر ببساطة تعتمد استخلاص دلالات من تحت النصوص ، بل على التفكيكية للتأكيد على (تلاحقية) بين الحضور و(الاختلاف) ، مما جعل النقد التفكيكي يتدرج في (ما بعد البنيوية) ، مقدماً معالجات متطرفة فيما يخص الوعي الذاتي بالنصوص عند دريدا ، الذي كان هدفه مسألة المشروع البنيوي لا الخروج عن شرعيته . كما وفرت التفكيكية للنقد الجديد حرية اكتشاف الإمكانيات النمطية التي لا تميز بين الكتابة النقدية (الإبداعية) ومجرد الكتابة النقدية .

لذلك مثلت كل هذه المحطات وسيلة إغراء للنقاد العرب في تقديم التفكيكية إلى جمهور لم يستفق بعد من صدمة البنيوية :

(فقد ولدت التفكيكية في ندوة نظمها جامعة جون هوبكنز في أكتوبر عام ١٩٦٦ حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) .. وكان عنوان مداخلة دريدا هو (البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) وقد نشرت بعد ذلك ضمن كتابه (الكتابة والاختلاف) عام ١٩٦٧)^(١٠).

فالمترجم الناقد هنا يصل على إيجاد صورة بيوغرافية لتفكيكية، تعتمد على إبداع طريقة معينة لقراءة النصوص العربية على أساس ثنائية (المحسوس المعقول) و(الحضور والغياب) ... اعتماداً على افتراض أن النص لا يملك معنى وحيداً بل هو تقاطع طرق بين أعمال غير قابلة للتحديد .. وإن كان التركيز على دريدا يغيب (بول

دي مان) الذي أوصل التفكيرية إلى منهج صارم للإمساك بالتناقضات الظاهرة ، وتبيان المنطق الأعق للنص والذي ينتهي إلى استبطان التناقض بين الغائية والبلاغية في جميع النصوص الأدبية والنقدية والتنظيرية . وبذلك نشأت الدعوة إلى ضرورة تخلص البلاغة من صرامة التفكيرية ، التي تلعب دوراً تنويرياً ، خاصة وأنها تأخذ شكل تناقض ظاهري في (القراءة المزدوجة) .

(وقد تزامن ظهور دريدا مع تحولات بارث إلى التفكيرية ، حتى لقد قيل أن بارث كان تفكيرياً قبل أن تبدأ التفكيرية ، ومن بين المفاهيم التي شارك في تأسيسها تفكيرية مفهوم (الكتابة) ، والقول بأن أي قراءة لنص أدبي هي في ذاتها سوء تفسير وتخالف ومزاولة لتحريف مركب على تحريفات سابقة . ولعل هذه من أهم الأفكار التي عرضتها التفكيرية ..)^(١١)

(لقد أرست التفكيرية هيمنة جديدة للمناقشات الدائرة منذ زمن طويل بين الأدب والفلسفة . ولم تكن دعاوى التحليل مطروحة من قبل البلاغيين المبدلين كما طرحها دي مان ، ولم يكن النقد قد امتلك هذه الشجاعة والعقلانية والنمطية كما طرحت كمنهج عقلاني في التفكيرية) .

هكذا يقدم إذن رعد عبد الجليل كريستوفر نورس في (التفكيرية النظرية والتطبيق) (١٩٩٢) إلى قراء العربية .

الحمل السفاح للتوليدية :

أما حامد أبو أحمد فيقدم توليديته عبر وسيط خوسي إيفانسكو :

(وهناك أيضاً الاتجاه التحويلي الذي أدخل مفهوم الدلالة في التحليل وفي الوصف ... ويقوم على معايير دقيقة للتفرقة بين البنيات اللغوية المختلفة من جهة ، وبين مفهوم البنية والمفاهيم اللغوية الأخرى ... وفصلاً عن ذلك فإن التوليدية تدخل حدى الإنسان المتكلم فى الدراسة)^(١٢).

- ويندرج هذا الفرع فى إطار لسانى يرصد زوايا الاختلاف والانتلاف فى النص واللاص . من ثم ظهرت نزوعات إلى :
- أ - تأسيس لسانيات للخطاب تهتم بالنص والسياق .
 - ب - منظور اللسانيات الوصفية وتلاحق اتساق النص .
 - ج - تحليل الخطاب .

ويبدو أن ارتباط الخطاب ببنية يدفع القارئ المتوهم إلى الانخراط فى عمليات عديدة حدسية ، تحاول الإحاطة بكلية الخطاب الذى لا يعتبر معطى نهائى . لهذا كان من بين غايات محلى الخطاب التساؤل عن كيفية فهم وتأويل القارئ . وهو ما يطرح إشكال الآليات الذهنية والبنيات المعرفية والوسائل اللغوية ، التى تساهم فى انسجام النص وإيجاد مدوناته وأطره وأنساقه .

ويعتمد الخطاب الأئبى ، من هنا ، على مقارنة النص كإنتاج وعملية يحققان انسجاماً ذاتياً أو مشتركاً مع قارئه ، إنطلاقاً من مبادئ للألفة والغربة فى محاولة للتمييز بين تغريض الواقع وتغريض الإجراء ، وهما يبدأان معاً من عنوان النص الذى يعتبر أحد التعبيرات عن موضوع الخطاب بشتى توقعاته القوية المختلفة.

لذلك يعتبر كل نص منسجم خطاباً قابلاً للفهم والتأويل ، من خلال سياق يعتبر عبارة عن استراتيجية تقود نحو (التشابه) وتراكم التجارب في مواجهة للأرصدة الثقافية (القديمة/ الحديثة) ، التي تقود حتماً الى معرفة العالم .. عبر نظرية الأطر - عند مينسكي - التي تعتبر بنيات معرفية تتكيف مع النص الجديد في شكل وإنتاج خطاب يخضع لمفهوم المدونة - عند روجي شانك - محققاً تبعية مفهومية تخدم مبدأ الخطاطة باعتبارها بنيات معرفية توجهه نحو هرمونيك النص الأدبي .

من ثم ، تشتغل وسائل انسجام الخطاب النقدي والنظري اعتماداً على تطابقات وتشابهات وعلاقات وإحالات وأطر معرفية . ويحتل مفهوم اتساق النص **وانسجامه** مكانة خاصة في نظريات تحليل الخطاب ، ومع أن الانسجام أعمق وأعم من الاتساق نظراً لتركيز الدراسات الغربية للخطاب - منذ المسبهمات - على التخابط والسرد ، في تشديد واضح على الانسجام ، كتعبير عن تحقق كامن يصرف النظر عن محتمل الاتساق . وقد استفادت فيه النظريات الأدبية من نظرية الأبنية اللسانية .

تجريب المقاسات السيميولوجية :

نقف هنا عند نموذج واحد للنقاد السيميولوجي ، وهو عبارة عن محاولة لتجريب آخر للتقليعات ، التي لم يخصص لها الحيز اللائق بها لا عند المترجمين ولا عند النقاد ألا وهي السيميولوجيا أو علم العلامات ، الذي يدرس أنظمة التواصل

المؤسسة على اعتبارية الرمز، وقد استعمل بارث هذا الدرس ليشمل تحليل أحداث الدلالة الاجتماعية والإيديولوجية في الميثولوجيا، وهي جزء يتكفل بالوحدات الكبرى للخطاب، ويسأخذ مونان على هذا المصطلح نقله غير الحذر للمفاهيم وخاصة اللسانية منها، لذلك اعتبر يلمسليف السيميولوجيا نظاماً غير دال وغير علمي.

وتقوم (ما فوق السيميولوجيا) بوصف كل المسميات الممكنة، مكونة بذلك حلقة لالتقاء العلوم. من هنا يأتي (المستوى السيميولوجي) في تعارض مع (المستوى الدلالي) ويكونان معاً العالم الدال.

وتكشف هذه التعاريف عن رسم ملامح الظاهرة في كل مكان، بل وإيجاد حالات للتشابه العالمي في مقارنة ظاهرة أدبية معينة. ولعل هذه القناعة هي التي دفعت الناقد العربي إلى العثور في الثقافة العربية على بعض مؤسسات الإتجاه، مما يرفع عنصر الغرابة عنه في نظره، وهو ما جعله يخص هذا العلم بكتاب مستقل وتقديم عهدنا خطابه في اتجاهات سابقة:

(على أن هذا المنهج السيميولوجي في تناول الظواهر الأدبية والثقافية وفك شفراتها واكتشاف شعريتها قد حظي ببعض التأسيس النظري في لغتنا العربية، وبقي استكمال اختباره ببحوث تطبيقية تستكشف إمكاناته وتجرب مختلف مستوياته، تجريباً يرتاد دون أن يرتد، ويتعمق في استقصاء الأنوات المنهجية كي يستبقى منها ما يضمن له المشروعية العلمية والكفاءة التحليلية واليقين النقدي)^(١٢).

إلا أن قراءة الشاهد تكشف عن تطويع يتناقض أحياناً مع طبيعة هذا النقد الذي يرفض أن يكون (يقيناً نقدياً) أو (تجريبياً يرتاد) بالإضافة إلى أنه لم يحظ بأي (تأسيس نظري) عربي ، وإلا فلماذا يلجأ الناقد المصري في تعريفه إلى (إيكو) إذا كان يتوفر على تعاريف عربية:

(وإذا كانت السيميولوجيا - كما يقول إيكو في مفارقتها الطريفة - هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب ، على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر ، فإنها بذلك في تقديري مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية، وتقيس مستويات كفاءتها الدلالية وطرائقها في الترميز والتكثيف ، وهو ما نطفيه بالشعرية)^(١١).

وهل يمكن قصر الطرائق النقدية على مجرد اختبار (درجات الصدق الفني) ، ألبيس هذا الصدق - في حد ذاته - عودة إلى انتكاسة المضمونية ، تستعيد تجدها عبر جديد يتوقف ويتكيف حتى يطاوع المادة العربية .

ويظهر أن تنقلات الناقد عبر مناهج عديدة تشفع له في الاحتفاظ بمشروع مؤجل يعتبره استكمالاً للجهاز المعرفي النقدي الذي لا يقف عند حد :

(وقد تهيأ لي أن أقوم بهذا الاختبار المنهجي المنظم عبر دراسات مطولة لجماليات الواقعية ومنظورها الاجتماعي في المطابقة بين الأدبية والوعي التاريخي ، وعبر تقديم موسع للمداخل

(الأدب العالمي لا يدرك إلا في شكل تاريخ عالمي بينما يستخلص الأدب العام من التاريخ العالمي للآداب مجموعة محددة من الإدراكات والثوابت (تتمثل في الرومانسيين والكلاسيكيين والباروك والبلاغة) أي .. من نظرية الأنواع فيما يخص مثلاً العناصر المشتركة... وهكذا نرى الأدب العام يتميز عن الآداب العالمية في شكل مجهود تركيبى بالنسبة للتحليل ..)^(١٧).

ومن المفارقات أن نجد أغلب الكتابات في نظرية الأدب العالمي تتمركز في أوروبا - بما في ذلك مشروع (الجمعية العالمية للأدب المقارن) والتي تنجز تاريخاً للأدب العالمي أو موسوعة الثريا حول هذا التاريخ الأدبي العالمي - ويمكن أن نسوق هنا مثال:

(المؤلف الضخم الذي كتبه أحد كبار الموسوعيين الألمان وهو كيروفون فيلبريت ، والذي دون فيه — (الأدب العالمي الحديث) ، لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الأدبيين (الأوروبي المعاصر) و(الأدب الأمريكي) التابع له . وكذلك شأن القاموسيين اللذين أنفثهما إليزابيث فرينزيل ، ويعالجان (أعلام الأدب العالمي) و(تيمات الأدب العالمي) . فالإعلام والقيمات كما تطرقت إليهما إليزابيث فرينزيل تنبثق كلها من (ذخائر) الأدب العالمي في مؤلفيها ، على اعتبار ما يمثل ذلك من قاعدة أساسية للدراسات الأدبية ..)^(١٨).

إنها عالمية ذات مقاسات خاصة وذات منظور محدد سلفاً .
من ثم تتأكد الوحدة التصميمية للقارتين الأوروبية والأمريكية الشمالية التي قامت منذ القرن التاسع عشر على فكرة

أدب عالمي تطوري ، إلا أن اصطلاح العالمية يبدو أنه يشدد على فخامته دون مناسبة ، في رأي ويليك .

بيد أن الائتلاف العالمي الحقيقي ، هو الذي يراعي نزوعات القارات الخمس دون سعي منه إلى توحيد الآداب ، لأن الوحدة فسي تنوع مراكز الإشعاع الأدبي :

(إن الآداب القومية والعالمية تتداخل في بعضها بعضاً .. ففي كل قطر من الأقطار مراكز للإشعاع وشخصيات عظيمة بارزة تميز عرفاً من الأعراف القومية عن غيره ، ولكي نكون قادراً على تحديد دور أحدهم من دور غيره ، يجب أن نحصل على الكثير مما يستحق المعرفة في مجموع تاريخ الأدب)^(١٩).

فالوعي الأدبي يسعى باستمرار إلى إيجاد بنيات فكرية كلية - في محليته وقوميته - كما في نزوعه الإنساني .

إلا أن البدايات الطبيعية للتطوير جاءت متأخرة بالنسبة لكم الأدب وفلسفة تأمل نوعيته .

(منذ ١٨٨٣ استتبظ ويلهام ديلثي الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية والتاريخية إنطلاقاً من التعارض بين الشرح والإدراك ، واحتج ديلثي لرأيه بأن العالم يعزل الحادثة إنطلاقاً من سابقتها العلية ، في حين يحاول المؤرخ أن يفهم معناها ...

يُميز ... بين العلوم الطبيعية باعتبارها تنشغل (بالوقائع المكرورة) وبين التاريخ باعتباره ينشغل (بالوقائع المتعاقبة)^(٢٠).

لقد حقق ديلثي سبقاً خاصاً بتشيده على قواعد نظرية أدبية

(الأدب العالمي لا يدرك إلا في شكل تاريخ عالمي بينما يستخلص الأدب العام من التاريخ العالمي للآداب مجموعة محددة من الإدراكات والثوابت (تتمثل في الرومانسيين والكلاسيكيين والباروك والبلاغة) أي .. من نظرية الأنواع فيما يخص مثلاً العناصر المشتركة... وهكذا نرى الأدب العام يتميز عن الآداب العالمية في شكل مجهود تركيبى بالنسبة للتحليل ..)^(١٧).

ومن المفارقات أن نجد أغلب الكتابات في نظرية الأدب العالمي تتمركز في أوروبا - بما في ذلك مشروع (الجمعية العالمية للأدب المقارن) والتي تنجز تاريخاً للأدب العالمي أو موسوعة الثريا حول هذا التاريخ الأدبي العالمي - ويمكن أن نسوق هنا مثال:

(المؤلف الضخم الذي كتبه أحد كبار الموسوعيين الألمان وهو كيروفون فينبريت ، والذي دون فيه — (الأدب العالمي الحديث) ، لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الأدبين (الأوروبي المعاصر) و(الأدب الأمريكي) التابع له . وكذلك شأن القاموسيين اللذين ألفتها إليزابيث فرينزيل ، ويعالجان (أعلام الأدب العالمي) و(تيّمات الأدب العالمي) . فالإعلام والتيّمات كما تطرقت إليهما إليزابيث فرينزيل تنبثق كلها من (ذخائر) الأدب العالمي في مؤلفيها ، على اعتبار ما يمثل ذلك من قاعدة أساسية للدراسات الأدبية ..)^(١٨).

إنها عالمية ذات مقاسات خاصة وذات منظور محدد سلفاً .

من ثم تتأكد الوحدة التصميمية للقارتين الأوروبية والأمريكية الشمالية التي قامت منذ القرن التاسع عشر على فكرة

أدب عالمي تطوري ، إلا أن اصطلاح العالمية يبدو أنه يشدد على فخامته دون مناسبة ، في رأي ويليك .

بيد أن الائتلاف العالمي الحقيقي ، هو الذي يراعي نزوعات القارات الخمس دون سعي منه إلى توحيد الآداب ، لأن الوحدة في تنوع مراكز الإثضاع الأدبي :

(إن الآداب القومية والعالمية تتداخل في بعضها بعضاً .. ففي كل قطر من الأقطار مراكز للإثضاع وشخصيات عظيمة بارزة تميز عرفاً من الأعراف القومية عن غيره ، ولكي نكون قادراً على تحديد دور أحدهم من دور غيره ، يجب أن نحصل على الكثير مما يستحق المعرفة في مجموع تاريخ الأدب)^(١١).

فالوعي الأدبي يسعى باستمرار إلى إيجاد بنى فكرية كلية - في محليته وقوميته - كما في نزوعه الإنساني .

إلا أن البدايات الطبيعية للتفكير جاءت متأخرة بالنسبة لكم الأدب وفلسفة تأمل نوعيته .

(منذ ١٨٨٣ استنبط ويلهام ديلثي الفرق بين مناهج العلوم الطبيعية والتاريخية إنطلاقاً من التعارض بين المسرح والإدراك ، واحتج ديلثي لرأيه بأن العالم يغفل الحادثة إنطلاقاً من سوابقها العلية ، في حين يحاول المؤرخ أن يفهم معناها ...

يُميز ... بين العلوم الطبيعية باعتبارها تتشغل (بالوقائع المكرورة) وبين التاريخ باعتباره ينشغل (بالوقائع المتعاقبة)^(١٢).

لقد حقق ديلثي سبقاً خاصاً بتشيده على قواعد نظرية أدبية

تعتمد على حس مشترك بين جميع أنواع المعارف المنهجية ،
واتضح هنا من خلال الاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب
والمقارنة .

وهكذا أوجد البحث الأدبي مناهجه الفكرية التي تعتمد على
صرامة البحث العلمي بمعنى الموضوعي في المراحل الأولى ، التي
انعكس عليها نقاش العلمي والأدبي وحدودهما المشتركة .. التي
تطابق أحياناً بين المنهجين العلمي والتاريخي ، وذلك من خلال
تجميع الوقائع وإيجاد قوانين لها ، وأحياناً بإنكار العلمية عن
الأدبي .. الذي تشتهر أمهات أعماله بأشكالها أو تعبيرها مهما كان
موضوعها .

وإذا كنا نبتعد اليوم عن هذه الوحدة الضيقة في النظرية
الأدبية ونروم إلى تنويعات (الروائع) و(المختارات)
و(الأنطولوجيات) ، فإن التعالي على الأفاق القومية أصبح ممة
العصر والقرن .

ويستحيل قيام نظرية أدبية - عالمية كانت أو محلية -
خارج سياق شبكة علائق تاريخ الأفكار ونقدها .

وتقدم هدى وصفي ، من جهتها كتباً جامعياً فرنسياً -
صدر في سلسلة (زدني علماً) ويقدم كقراءة للنقد الأدبي . وإن كان
مجرد كتاب تعليمي يتوخى وضع قارئه في الصورة المكبرة ، وليس
هو أهم كتاب صدر في فترته إلا أن حجمه كان حافزاً وراء
ترجمته غير الدقيقة إصطلاحاً ومعنى ، في ظرف أصبح فيه
الترجمة بديلاً عن التأليف .

نقول مقدمة الترجمة :

(وقد ظهرت ترجمات عديدة في النقد الأدبي الحديث ولكنني أتصور أن الكتاب يحاول أن يقدم قراءة شاملة للنقد الأدبي عبر عصوره المختلفة)^(٥١).

ويفهم أن المترجمة تقدم نقداً مدارياً يتيماً ، إذ إن الموصفات التي تقدمها لا تنطبق على النقد المداري - كما ظهر مع ع. حسن - ومع ذلك فالكتاب جدير بالأهمية لكن تقديمه يظل متواضعاً :

(ويتميز النص الذي نقدمه اليوم تحت عنوان (النقد الأدبي) بأنه يتناول قضية النقد الأدبي من منظور مداري (أي يميّز أو موضوعي) ، فلا يتقيد بالتمسك التسلسلي التاريخي لظهور مختلف الإرهاصات النقدية بقدر ما يحاول أن يتبين السمة الغالبة في التيارات النقدية من خلال رصد تحول الذهنيات ، فنقسم النقد الأدبي إلى أربعة محاور : الوصف والمعرفة والحكم والفهم)^(٥٢).

وتلحق ترجمة النقد الأدبي بالتأليف فيه ، إذ يكاد يخضع الاثنان معاً إلى نفس الحوافز الطلائعية والتأصيلية لقواعد نقد يحاول استنباطه في بينات مخالفة وفي وسط جامعي ولبرالي ، يتوق إلى تحقيق ذاته في النزوع إلى احتضان غرب ثقافي تكسر به هيمنة السلطة الرمزية لنقد مضموني ولغوي وعقائدي .

وتندرج في نفس التوجه ترجمة (نظرية اللغة الأدبية) عن الإسبانية ، لذلك تتموضع هذه النظرية في صلب ما يطلق عليه

المترجم (مواكبة ما يقدم في العالم من إنجازات) و(تظافر الجهود) و(سعة الثقافة) ، وكلها علامات خارجية تسقط على نص أكاديمي محض يفترض في مترجمه تقديم تقنياته وتطويعها لتكون في متناول قرائه . إن كنا نفر له بمبدأ نقل الأصول بدل زعم التأليف - وهي ظاهرة يفهمها صلاح فضل جيداً - لذلك قد لا نميز أحياناً بين التأليف في النقد الأدبي المعاصر وترجمة نصوصه ، وهذا ما حدا بنا إلى تقديم العاملين معاً تحت عنوان واحد ... وإن كنا قد اقتصرنا في الترجمة النقدية على عمليين .

من ثم يقدم حامد أبو أحمد النظرية النقدية في إطار وضعها من الإنتاج النقدي العام :

(تشعبت حلقات البحث والدراسة ... وخطت العلوم النظرية الغربية نحو التحديدات المنهجية التي تتطلب من أجل متابعتها ، بل من أجل فهمها ، أن يكون القارئ واسع الثقافة . ولن يحدث ذلك إلا إذا تضافرت الجهود من أجل إبداع ثقافة عربية حديثة تواكب ما يقدم في العالم من إنجازات كل يوم ..)^(١٠٣)

ويبدو الطابع التنويري واضحاً في خطاب المترجم ، الذي يظهر كوسيط شرعي متمسك بوعي محلي وقومي يستنهض الهمم ، وسط أجواء علاقات قوى غير متكافئة .

(وقد اهتمت إلى أن أفضل الطرق للتعامل مع هذه الثقافة الحديثة المهيمنة هي بنقلها في مصادرها الأصلية إلى اللغة العربية، بدلاً من تشويهها في كتب مؤلفة أو نزعها أنها مؤلفة تشتمل على نقف من هنا ونقف من هناك .. بدأنا ندخل بحق مرحلة

العالمية وبدأت ثقافتنا تصبح جزءاً لا يتجزأ من ثقافة العالم ... وقد وقع اختياري على هذا الكتاب للترجمة لأسباب كثيرة من بينها أنه يغطي جزءاً كبيراً من الاتجاهات النقدية الحديثة^(٤١).

إن أهم ما يستوقف مترجمنا يتلخص في ثلاث نقاط :

١ - النقل عن المصادر .

٢ - العالمية المحتملة .

٣ - الاتجاهات النقدية الحديثة .

كما أن حساسيته وحده النقديين جعلاه يستشعر عن بعد إشكالية اللغة الجديدة في هذا النقد ، مما يمثل عائقاً أساسياً في فهمه وتحويل النقاش عن جدواه إلى أداة استشعاره ، ومع ذلك يطالب المترجم بمواجهة شر لا بد منه :

(لكننا على أية حال مطالبون بذل الكثير من الجهد حتى نتعود على هذه اللغة الجديدة التي أخذت تغزو ساحات البحث والدرس في كل أنحاء العالم .

... وأنا أعتقد أن ثقافتنا الحالية تحتاج إلى أن تكون المتابعة والرصد لاتجاهات الفكر العالمية فورية^(٤٢).

فهل تتحقق عمانية العالمية والعولمة بمجرد إبداع خطاب حول خطابها ؟

ذلك هو السؤال الإشكالي الذي لم تحسم فيه مسيرة التنظير والنقد العربيين لتوزع الانشغالات والاهتمامات بين الإعلام الندواتي والمهرجاني والتوجيه المؤسساتي ببعده الأحادي ...

هوامش

- (١) خوسي ماريا بوتريلو إيلفاتكسو ، نظرية اللغة الأتية ، ت. حامد أبو أحمد ، غريب القاهرة ١٩٩٢ - مقدمة المترجم ص ٥ .
- (٢) عبدالكريم حسن ، المنهج الموضوعي (نظرية وتطبيق) ط. المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١١ .
- (٣) ع. حسن ، السابق ، ص ١٠ .
- (٤) صلاح فضل ، شغرات النص (بحوث سيميولوجية في شعرية النص والقصيدة) دار الفكر ، القاهرة ، يناير ١٩٩٠ ص ٨ .
- (٥) راسان سولدن ، نظرية الأدب المعاصر ت. جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٥ .
- (٦) سولدن ، السابق ، ص ٦ .
- (٧) سولدن ، السابق ، ص ٩ .
- (٨) سولدن ، السابق ، ص ١٥ .
- (٩) سولدن ، السابق ، ص ٢٧ .
- (١٠) سولدن ، السابق ، ص ٨ .
- (١١) سولدن ، السابق ، ص ٩ .
- (١٢) سولدن ، السابق ، ص ١٠ .
- (١٣) حوار مع عبدالوليد لؤلؤة (الشرق) ١٩٩٢/١/٢٠ .
- (١٤) سولدن ، السابق ، ص ١٠ .
- (١٥) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .
- (١٦) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .
- (١٧) حوار مع ، ع. لؤلؤة ، السابق .
- (١٨) حوار مع شكري عباد (الاتحاد) ١٩٩٣/٢/٢١ .
- (١٩) حوار مع ش. عباد ، السابق .
- (٢٠) حوار مع ش. عباد ، السابق .

- (٢١) حوار مع عيسى بلاتة، (الشرق) ١٧/٣/١٩٩٣ .
- (٢٢) وليم راي ، المعنى الألهي ، من الظاهراتية إلى التفكيكية ت . يونيل يوسف عزيز ، دار المسكون ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٧٩ .
- (٢٣) وليم راي ، السابق ، ص ١٣٣ .
- (٢٤) روبن ويلك واوستن وايز ، نظرية الألب . ت . معي الدين صبحي ط (٣) المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٤١ .
- (٢٥) محمد العيد علي ، اللغة والإبداع الألهي ، دار الفكر ، القاهرة / يوليو ١٩٨٩ .
- (٢٦) صلاح فضل ، السابق ، ص ٧ .
- (٢٧) ع . حسن ، السابق ، ص ٨ .
- (٢٨) ع . حسن ، السابق ، ص ١٣/١٧/١٩٨٨ .
- (٢٩) ع . حسن السابق ، ص ٩ .
- (٣٠) توفدروف ، نقد الله . ت . سامي سويدان ولينان سويدان ط - دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩١ . ص ١١ .
- (٣١) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٥ .
- (٣٢) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٦ .
- (٣٣) محمد العيد علي ، السابق ، ص ٨ .
- (٣٤) عبد السلام المسدي ، قصة القبطية ، دار أمية تونس ١٩٩١ ص ١ .
- (٣٥) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٥ .
- (٣٦) المرجع نفسه ، ص ٥ .
- (٣٧) فكتور إيرليخ ، المشكلات الروسية . ت . محمد قوالي ، الحوار الأكاديمي ٩/١٠/١٩٨٩ ص ٣٥ .
- (٣٨) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٩ .
- (٣٩) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٧ .
- (٤٠) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٧ .
- (٤١) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٧ .
- (٤٢) خوسي ماريا بوتريلو إيفاتسكو ، السابق ، ص ٧ .
- (٤٣) صلاح فضل ، السابق ، ص ٧ .

- ١٤) صلاح فضل ، السابق ، ص ٩ .
- ١٥) صلاح فضل ، السابق ، ص ٩ .
- ١٦) روسي ويلك ، السابق ، ص ٢٢ .
- ١٧) روسي إيتليميل ، فرقة الألب المظفر ، المؤسسة العربية البيضاء ، ١٩ ص ١١ .
- ١٨) من ، علوش ، مكونات الألب المظفر في العالم العربي ط. دار الكتف اللبناني ، بيروت ١٩٨٧ ص ٧٠ .
- ١٩) روسي ويلك السابق ، ص ٥٦ .
- ٢٠) روسي ويلك ، السابق ، ص ٦٥ .
- ٢١) ب. برونل ، القيد الأدبي ، ت . هدى وصلي ، دار الفكر القاهرة ، ١٩٩٠ ص ٦ .
- ٢٢) ب. برونل ، السابق ، ص ٦/٥ .
- ٢٣) خمسي ماريا بوتريانو إيفاتسكو ، السابق ، ص ١٠ .
- ٢٤) خمسي ماريا بوتريانو إيفاتسكو ، **السابق ص ١٢/١١** .
- ٢٥) خمسي ماريا بوتريانو إيفاتسكو ، السابق ، ص ١٢ .



المعارضة الشعرية

يحيى

المضارعة والأعتراف

محمد القاضي

إذا كان السرد خطاباً لا يتحقق إلا على
 مهاد زمني ، فإن الشعر يقوم أساساً
 خارج الزمنية ، أي أنه خطاب تعتق
 فيه اللحظة والأبد . نعم إن الشعر ،
 شأنه شأن أي خطاب إبداعي ، ينزل في
 سياق زمني خاص أو عام ، غير أن الشاعر ليس مؤرخاً ، ولا هو
 مطالب بأن ينشئ على غرار المؤرخ ، وإن كان يجوز له أن يفيد من
 مواد المؤرخ ليشيد عالمه . وفي هذا المعنى يقول أدونيس : " زمن
 الجماعة خارجي ، تاريخي . زمن الشاعر داخلي وخارجي ، وتاريخي ،
 ويتجاوز التاريخ في أن . العمل زمني . القصيدة زمن يتضمن ما هو
 أكثر من الزمن . لحظة الشاعر الروحية لا تتلاقى بالضرورة مع لحظته
 التاريخية اليومية . بل ربما ناقضتها لهذا لا تتحد القصيدة بالعمل ، بل
 قد تسبق القصيدة الفعل - قد تكون منارة الفعل ^(١) .

ويترتب على ذلك أن القصيدة لا يمكن أن تتخذ وثيقة تاريخية
 لأنها وهي المجبولة من طينة التاريخ لا تطلب إلا مجاوزة التاريخ
 ونقضه ومحوه . إن الشاعر يعيد إنتاج الماضي أو قل شذرات منه
 للإطلال على عوالم غير منظورة تنصهر فيها أبعاد الزمن ، ويظل
 الشاعر ناطقاً بلسان الإطلاقي . وما الإيقاع إلا أداة من الأدوات التي
 يستدعيها الشاعر ليضفي على قوله صبغة دورية تمكنه من أن يتكاثر
 ويتكرر . ولعلّ اللزامة أن تكون خير شاهد على هذه السمة الدولية التي
 تضطلع بوظيفة بنائية : تثبيتاً للإيقاع وتوليد الكلام وتمكيناً له من أن
 يتردد على الألسنة .

وقد رأينا أن نلم بطرف من هذه المسألة من خلال فنّ المعارضة

الذي يقوم على تعذّر الأرمنة في حيّز الإبداع . ذلك أن الشاعر اللاحق يتخذ من السابق قدوة ، إلا أنه يسعى إلى بيان قدرته على مكافأته أو التفوّق عليه . ومن هنا تنشأ المعارضة إلى الماضي لتشدها إلى الحاضر والمستقبل ، لأن المعارض يريد أن يُشهد القراء من معاصريه ومن يأتون من بعدهم على مدى تمثله لقواعد الشعر وقدرته على تخطّي ما قيل وإغناء الرصيد الإبداعي .

وقد اختلف الدارسون في حدّ المعارضة وشروطها . فرأى قسم منهم أن مفهومها الفني " أن توافّق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً " (١) . ورأى قسم آخر أن الاتفاق في الموضوع غير ضروري . وأن المعارضة يمكن أن توجد إذا توفّر فيها النماثل مع قصيدة أخرى في الوزن والقافية وحسب . وقد أخذنا بهذا المذهب للنظر في قصائد ثلاث يحظر فيها محسّ بالزمن مرهف ، ويشكل محوراً ، وإن كان بينها اختلاف في مستويات كثيرة على نحو ما سنرى .

١. تماهي الأرمنة :

تعدّ سينية البحتري (٢٠٦هـ - ٢٨٤هـ) التي مطلعها :

صنت نفسي عما يندس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس

من عيون الشعر العربي القديم . وقد قالها صاحبها عندما زار المدائن عاصمة الفرس القديمة وهي على مسيرة يوم من بغداد ، فتأمل ما بقي فيها من آثار الفرس وخاصة إيوان كسرى بعد أن أمر أبو جعفر المنصور بهدمه ، فذهب أكثره ، وبقي منه القليل الذي يدلّ على عظم الحضارة التي أنجبته .

اتطلق البحثري من هذه القصيدة من ذاته ، ومما ألم به من الهموم والإتكسار . فشكا زماته الذي لم يعد فيه شأن إلا للؤماء ، وأعاد النظر في حياته كلها إذ ترك موطنه الشام واختار المقام في بغداد عاصمة الخلافة ، ولكنه أخطأ في هذا وذاك ، وانفصل عن ماضيه وتذكر له أقرب الناس إليه .

وكان الزمان أصبح محمو	لا هواء مع الأخسن الأخسن
واشترالي العراق خطرة غبن	بعد بيحي الشام بيعة وكسن
لا ترزني ، مسزاولاً لاختراري	عند هذي البلوى فتتكر ممسي
وقديماً عهدتي ذا هذات	آهيات ، على الدنيلات ، شمعسي
ولقد رايتي نيسو ابن عضي	بعد لين من جانيه وأنمسي
وإذا ما جفيت كنت حزيناً	أن أرى غير مصبح حيث أمسي
حضرت رحلي الهموم هوجاً	سعت إلى أبيض المدائن عضي

من هذا الضيق بالنفس وبالفقر وبالعصر انفتحت القصيدة على الماضي متمثلة في أطلال المدائن وفي الخرائب إيماء إلى مر الزمان دون رفق ، وإلى إتيانه على المحاسن حتى إن القصر غدا أشبه ما يكون بالقر :
 بالقر :

نقل الدهر عهدن من الجـ	حذة ، حتى غدون أنطاء نيس
فكان الجرماز من عدم الأثـ	من وإخلاله بنية رمس
لو تراه ، علمت أن النبالـ	جعلت فيه مأتماً بعد عرس

إن القارئ المتمعن لا يعيبه في هذه الحالة أن يرى التماهي بين الشاعر والقصر ، فكلاهما عرف مجداً مؤثلاً ، وكلاهما آل إلى الإتكسار والإتهوار . وهذا التماهي في المسار من ماضٍ مشرق إلى حاضر كليب هو الذي دفع بالشاعر إلى أن يتغذى إلى ماضي القصر الزاهي عصاه ينمى فيه شقاءه الراهن وينعم بلذة تولد في رحم الخيال . فأخذ يتأمل صورة وقعة أنطاكية التي واجه فيها الفرنج جيوش الروم :

فإذا ما رأيت صورة أشاكية	ارتعت ، بين روم وفرنس
والمنايا موائل وأنوشروان	يزجي الصفوف تحت الدرفس [١٠]
وعراك الرجال بين يديه	في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوي بعامل رمح	ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جدّ أحياء	لهم بينهم غشارة خرس
يفتلي فيهم ارتياهي حتى	تتغزاهم يداي بلمس

إن ارتياح البحري واضطراره إلى لمس الصورة قد تولّد من قيام الماضي من قبره واستوائه حياً . هنا يدفع الماضي الحاضر ويحتل موقعه . على أن الحاضر لا يضمحل وإنما يصبح إطاراً يتنزل فيه هذا الماضي . وحين يشرب الشاعر يخيل إليه أن كسرى يعاطيه الشراب وأن مغني كسرى ينادمه . وتندك الحدود بين الأرمّة :

فكأنني أرى المراتب والقوم ،	إن لم يهاجلت أحر حسي
وكان الوفود ضاحين حسرى	من وقوف خلف الرمان وخمس
وكان الغيان وسط المقاصد	سر يرتضي بين حوّ ولعس
وكان اللقاء أول من أمس	ووشك الفراق أول أمس

وما تردد " كان " في بداية هذه الأبيات إلا دليل على جموح الفطن بالبحري وتحول الماضي إلى حاضره ، واستواء حاضره في كنف الماضي حتى لا حدود تفصل بينهما .

فكيف لا يمتد التماهي من حيز الزمان إلى حيز المكان ؟ وكيف لا نرى البحري في القصر ، والقصر في البحري ؟ فكلاهما ذوى مجده ، وكلاهما متصبر ثابت الجأش غير عابئ بصروف الزمان :

عكست حظه الليالي وبسات	المشتري فيه ، وهو كوكب نصس
فهو يهدي تجلدا وعليه	كل كل من كلال الدهر مرس

لم يعبه أن يز من بسط الد
مشمخر ، تغلوه شرفات
بهاج ، واستل من ستور الدمقس
رفعت في رؤوس رضوى وقنس

وليس البحتري جاهلاً لاختلاف الفرس عن العرب ، ولا هو ممن
تستهويه الشعوبية فيعظم الفرس ويحط من العرب ، ولكنه متأصل في
قومه ، لا يرى في وقفته هذه إلا رد الجميل كأن كسرى أمدها إلى أهل
اليمن في حروبهم مع الأحباش :

ذلك عندي وليست الدار داري
غير نعى لأهلها عند أغلى
بالقرب منها ، ولا الجنس جنسي
غرسوا من نكلتها خير غرس

وهنا نصل إلى نهاية المطاف . ويتحوّل الماضي وسيلة
للإعتراف بالجميل وتتضاءل أنا الشاعر لتندمج في المجموعة التي
ينتمي إليها . وإذا بـ **ماضي الجماعة مجاز للمستقبل** الفرد . إننا نشهد
ههنا صورة من الزمن الدوري الذي تزول فيه الحدود بين الماضي
والمستقبل ، ويقوم التماهي بين الطرد والجماعة ، والإنسان والمكان ،
والقديم والجديد .

٢. توازي الأزمنة :

كان لقصيدة البحتري صدى عظيم في الشعر العربي . وقد
عارضها أحمد شوقي بقصيدة مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسي
أذكرا لي العنبا وأيام أنسى

نظمها في منفاها بأسبانيا ، حين انتهت الحرب العالمية الأولى ،
وخُفّف من القيود التي كانت مفروضة عليه ، واستطاع أن يغادر
برشلونة ويقوم بمسابقة في مدن الأندلس . وقد ذكر في المقدمة التي

مهد بها لهذه القصيدة أنه كان خلال زيارته لطليطنة وإشبيلية وقرطبة وغرناطة يردد إنشاء سينية البحري : " فكنت كلما وفقت بحجر ، أو أظفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من موائل الصبر إلى آياتها ^(٣٠) . ولئن استهل البحري قصيدته بوصف حالته ، فإن شوقي استهل سينيته بالوقوف على الأطلال مجدداً بذلك التقاليد الشعرية القديمة . وجلي أن التمثل بالبحري ومعارضته يدلان على نزوع شوقي إلى أن يحذو حذوه ، وإيمانه بأن الأحداث تتكرر وتتشابه .

وقد اتخذ شوقي الوقوف على الأطلال مطية لتذكر أيام الشباب والتعبير عن حنينه لمصر وشوقه إليها :

وسلا مصر : هل سلا القلب عنها	أو لما جرحه الزمان المؤسي
كلما مرت الليالي عليه	رق ، والمعهد في الليالي تغنى [٠٠]
وطني لو شغلته بخلطاد عنه	مزعجتني إليه في الخلد نفسي

ومن ثم انبرى يصف مفاتي مصر ونيلها ، ثم يعرج على ماضيها الفرعوني حيث تنتصب الأهرام وأبو الهول شاهدة على المجد القديم الذي رمز له رمسيس واستمرّ عبر الزمان في دحر المحتلين : فرساً وروماناً وفرنسيين :

ولرى (الجيزة) الحزينة تكلى	لم تلق بعد من منامة (رمسى) [٠٠]
وكان الأهرام ميزان فرعو	ن بيوم على الجبال نحسى
أو قاطيره تلقى فيها	ألف جف وكف صاحب مكسى [٠٠]
و(رهين فرمال) قططن ، إلا	فه صنع جنة غير أظسى
تجلى حقيقة الناس فيه	منع الخلق في أسارى عسى
لعب الدهر في ثراه صبيها	والليالي كواعباً غير عسى
ركبت صيد المقادير عينيه	لنقد ، ومخابئه لفرس
فأصبحت به الممالك : (كمرو)	و(فرقلا) ، و(البحري الفرنسي)

إن ما يلفت انتباهنا في هذا الاستحضار للماضي أنه لا يوائم بين التليد والطارف . ذلك أن بقاء النيل والأهرام لم يمنعنا مصر من الوقوع تحت الاحتلال الإنجليزي . فالإشادة بالماضي جاءت منفصلة عن الوضع الراهن سواء عند الشاعر أو بالنسبة إلى مصر . لذلك يلجّ الشاعر على سمة التحول من العفوان إلى الترهل والقرار :

يا فؤادي ، لكلّ أمر قرار فيه يبدو ويتجلى بعد كبسي [١٠]
دول كالرجمال مرتبهات بقيام من الجنود وتعمس

ومن هذا الإقرار بنصرف إلى وصف آثار العرب في الأندلس ، فيؤكد عظم تراثهم ويلجّ على قانون الزوال الذي لا يستثنى شيئاً :

أين (مروان) في المشرق عرش أموي ، وفي المغرب كرسي
سقطت شمعهم فردّ عليها نورها كسلّ ثاقب ثراي نظم
ثم غابت ، وكلّ شمس سوى هـا تبتّ تبلى ، وتتطوى تحت رعن [١١]
سنة من كرى وطيف لمان وهما القلب من ظلال وهجس
وإذا الدار ما بها من تيس وإذا القوم ما لهم من محسن

ههنا يظهر البون بين البحري الذي نفخ الروح في الماضي فإذا هو نابض بالحياة ، وشوقي الذي أكد الانفصال عن الماضي ومضى بصور آثار النهاية وذهاب الريح . لذلك لم يعد لهذا الماضي من قيمة إلا الاعتبار وعدم الاطمئنان للنعيم الزائل :

حسبهم هذه الطلول عطات من جنيد على الدهور ورس
وإذا فلتك التفات إلى الما ضي فقد غاب عنك وجه التأسى

إن ما بدا من حرص عند البحري على إبراز التماهي بين الأزمنة قد انعكس عند شوقي وصار المستقبل عنده ماضياً . وكما أصاب التحول حضارة مصر القديمة فإنه أصاب حضارة الأندلس ، ولما كانت

كل مرحلة ازدهار آيلة حتماً إلى الإتهيار فإن الماضي يغدو تزيافاً نتعلل به ، وتغدو الأزمنة متوازية، وما على الأريب إلا أن يعتبر بما حدث لأنه سيحدث مثله .

٣. تقابل الأزمنة :

إذا كان شوقي ممثلاً لمدرسة الأحياء فإن الشابي لسان الرومنسية التي جاءت ثورة على الكلاسيكية ومثلها . ولذلك فإنه لم يصرح بأنه يعارض البحتري ولا شوقي . ولكننا لا يمكن أن نقرأ قصيدته " النبي المجهول " دون أن نستحضر سينيتي البحتري وشوقي . فقد نظمت مثلهما على البحر الخفيف وعلى قافية السين ومطلعها :

أيها الشعب! ليتني كنت حطاباً فأهوي على الجذوع بفأسى

وأول ما يلاحظ في هذه القصيدة أنها خرجت عن أصل من أصول الإبداع عند القدماء هو التصريح . ومعنى هذا أن الشابي أراد أن يعلن منذ البدء أنه لا يسير في ركاب التقاليد المائدة . وأضاف إلى ذلك أنه لم يتكء على ماض يستثيره ويستلهمه وإنما انطلق من المستقبل متمثلاً في حرف التمني " ليت " :

ليتني كنت كالسيول إذا ساء	ليت تهد القبور رسماً برمس
ليتني كنت كالرياح فاطوي	كل ما يخلق الزهور بنصص
ليتني كنت كالشقاء أغضى	كل ما أنهل الخريف بقرسس
ليت لي قوة العواصف يا شعب	سبي فالقي إليك ثورة نفسى
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجـ	ت فادعوك للحياة بنبسى

إن الناظر في هذه الأبيات يلاحظ فيها معجمين أحدهما قوى الطبيعة " السيول " و" الرياح " و" الشتاء " و" العواصف " و" الأعاصير "

والآخر الموت - القبور - و" الرمس - و" الخنق - و" الإذبال . وبين هذا
وذلك يمثل الشاعر أداة للتغيير ومبشراً بالحياة والنور .

إن الماضي يرتبط هنا بالموت والمستقبل بالحياة . لذلك تقوم
بينهما علاقة تقابل صارخة هي تعبير عن القطيعة بين الموجود
والمنشود . وحين يريد الشاعر أن يستثير الماضي فإنه لا يملك إلا أن
يعود إلى بداية الفعل الإيجابي :

في صباح الحياة ضمختُ أكوابي وأترعتها بخمرة نفسي

أما الماضي المألوف فإنه صنو الظلام :

أيها الشعب أنت طفل صغير لا عب بالتراب والليل مضبي
أنت في الكون قوة لم تسسها فكرة عبقرية ذات بأسى
أنت في الكون قوة كبنتها ظلمات القرون من أمس أمسى

وعلى هذا النحو تتم المقابلة بين الماضي والمستقبل . فالماضي
قوة مكبلة تشد الشعب إلى الظلام ، أما المستقبل فقوة عبقرية تعمل على
التحرير والمجازرة .

لذلك يجد الشابي طريقاً لمستقبل فردي لا مجال فيه للجماعة ،
هو مستقبل ينفصل فيه عن الشعب ولكنه في وحدته يندمج في الطبيعة :

إني ذاهب إلى الغاب يا شعبي لأنضي الحياة وعدي بياس [..]
سوف أتلو على الطيور أنشؤدي وأنضي لها بأشواق نفسي
فهي تدري معنى الحياة وتدري أن مجد النفوس بقلعة حس
ثم أنضي هناك في ظلمة اللـ ل وألقي إلى الوجود بياسى
ثم تحت الصنوبر الناضر الحلـ و تخط السيول حفرة رمسى
وتظل الطيور تلغو على قبـ ري' ويشدو للنسيم فوقى بهمس
وتظل الغصون تمشي حوالى كما كن في نظارة أمسى

إن الغاب والطيور والصنوبر والسيول والتسيم والفصول وهي كلها عناصر من الطبيعة تعوض الشعب لدى الشاعر . وإذا كان الشعب ميتاً في حياته فإن الشاعر سيظل حياً في موته وستخلد ذكره في الطبيعة.. ذلك أن مجد النفوس بقطة حس ؟ وبهذا يتواعم الشكل والمضمون في التعبير عن الثورة التي تطيح بأنماط وتقيم بدلا عنها أنماط جديدة .

وأحسب أن مكونات المشهد قد اكتملت أو كادت بين هذه السينيات الثلاث التي نظرنا فيها . وقد صوّرت لنا كل منها موقفاً وعبرت عن هاجس . فقد كانت سينية البحري محكومة بحالته النفسية المنهارة عندما نظمها ، فكان تماهي الأرملة لديه أداة لمجاوزة مأساته . وقد جاء المستقبل لديه صورة من الماضي والتمس فيه ما يشدّ أزره . ولذلك رأيناها ينطق باسم القبيلة مؤكداً أن إحياء ماضي الأكارسة ليس إلا وجهاً من وجوه الاعتراف بجميل أباؤهم على قومه .

أما سينية شوقي فقد كانت محكومة بالوضع الاجتماعي المساند آنذ وهو وضع موسوم بضعف القوى الوطنية في مصر وانتصار المستعمر الذي أصبحت له في مصر الكلمة العليا . ولئن صدر شوقي في قصيدته عن شعور وطني فإن توجهه جعله يرى الماضي مدرسة لا بد أن نحفظ دروسها ونعتبر بها . وعلى هذا النحو كان التوازي أساس نظريته إلى حركة الأمم ، كما كان عنده أساس التعامل مع الإبداع . وقد رأينا شوقي يتمثل بالبحري ويعلن ولاءه له ويسعى إلى مقارعته من خلال معارضته . لذلك لا يكون المستقبل لديه إلا امتداداً للماضي .

وأما سينية الشابي فقد كانت محكومة بالموقف الوجودي الذي استبدّ به . وهو موقف يجسده اغتراب الشاعر عن شعبه وامتلاؤه بشعور من القطيعة مع المكان والزمان معاً . لذلك سعى إلى استبدال

الوطن بالغاب والزمن بالمرمد . وليس قطوعة الشاعر مع قومه
وماضيهم إلا صدى لأفكاره أن يكون مثله الأعلى الإبداعي كامنا في
تراثهم . وقد رأينا في " الخيال الشعري عند العرب " ينعي عليهم فقر
خيالهم وضمور إبداعهم . ورأينا في هذه القصيدة يخرج الشاعر مخرج
الرمز كما يتجلى في التراث الإغريقي والروماني :

نالغسانابه حواليه تهتر ورود الربيع من كل نفس
شعره مرسل تداعيه الريح على منكبته مثل الممكس

لذلك كان التقابل عنده بين ماض كربه ومستقبل مثالي مصورا
في مضمون سينيته وفي شكلها الإبداعي . وكانت معارضته اعتراضا
على المسائد وتأميما لجديد غير مأثوف .

بين الحالة النفسية والوضع الاجتماعي والموقف الوجودي
تتراوح السينيات ، وبين سطوة الجماعة وسطوة التقاليد وسطوة البدعة
يتحرك الشعراء . فينطق الأول باسم القبيلة وينطق الثاني باسم الوطن
وينطق الثالث باسم الإنسان الفرد . لذلك يرى كل منهم الماضي ولكنه لا
يرى فيه إلا صورة المستقبل : وكما أن لكل ماضيه فإن لكل مستقبله :
يباهي بينهما الأول ويراهما الثاني متوازيين ويقابل بينهما ويجعلهما
على طرفي نقيض .

وعلى هذا النحو نكون قد بينا أن الإبداع غير منفصل عن أحوال
المبدع وملابسات عصره . إلا أن هذه الاعتبارات لا تقحم في النص
وإنما تنبع منه . فلا معنى لقراءة تخضع النص لمعطيات حافة به ولا
تصغي إلى نبضه . وإلى ذلك فإن النص لا يفهم إلا بالنصوص وكثيرا ما
تتجاوز النصوص فتتأزر أو تتدافع ، ولا نستطيع أن نفهم لغة النص إلا
إذا أدرجناه في شبكة النصوص . عندها يمكن للنص أن يقول ما يريد أن
يقوله ويمكنه أن يقول ما يحرص على إخفائه أيضا .

الهوامش

- (١) أدونيس - زمن الشعر ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٢١٣
- (٢) عبد الرحمن اسماعيل السماعيل : المعارضات الشعرية دراسة تاريخية نقدية ، ط ١ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٤ ، ص ١٩ .
- (٣) أحمد شوقي : القصائد ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٤٥ .



ARCHIVED

جدل الموافقة وصيغ الاختلاف:
قراءة فري «قراءة جديدة»
للموشة (ال) اندلسية»

عباس عبد الحليم عباس

تظل الأشكال الأدبية أكثر إثارة للجدل
وأشد قدرة على تفتيق إحياءات ومعان
جديدة تدعو الدارسين إلى نبش
أوراقهم وإثارة الأسئلة كلما هدا
الضجيج أو كاد ، وهذا من طبائع
الظواهر المتغيرة في كل زمان ومكان .

كما أن هذا ينطبق تماما على حضارة العرب وأدبهم في الأندلس
التي ستبقى هاجسا باقيا يدغدغ مشاعر النقاد والدارسين إلى ما يشاء
الله . فممن أن شرع المستشرقون ينشرون تراث العرب المسلمين في
شبه الجزيرة الأندلسية إلى ساعة الناس ، مازلنا نحسن أن وراء الأفق
أفقاً ، وأن ثمة لآلئ ونفص غبار ران على قلب تلك الحضارة التي
طوتها يد الحدثان بعد عدة قرون من الصمود في وجه الزمن . ومن هذا
الذي أسوق يأتي بحث الدكتور عبدالله المعطاني (قراءة جديدة للموشحة
الأندلسية) : أنشودة الشعب وأغنية الحرية . نمطاً من الدراسات مترنسا
وغير مترن في أن ،ؤكد أن لا تناقض في عبارتي هذه ، فالإتزان يعود
إلى تلك الروح العظيمة والتتبع المنهجي الذي انتظم بنية البحث ، أما
اللاتزان فكان من في خروج الناقد المعطاني على القانون ، قانون التبعية
والنمطية والإنسياق وراء مقولات وقوالب جاهزة ليس من السهل
تجاوزها بحال . وكذلك نجده في الجرأة التي تكاد تعلن أن بنوة الموشح
لثقافة البلاط غير شرعية ، وليفتنه الذين يدعون أن هذا الضرب من الفن
نبث في مزارع الخلفاء والوزراء ، أو أن شعراءه اقتاتوا على كسرات
خبزهم أو فضالة ما تبقى لديهم من خوان .

يشكل بحث الدكتور المعطاني * قراءة جديدة للموشحة * بحثاً مختلفاً بحكم الصفة المغايرة التي اتصفت بها الموشحة نفسها ، فهي قصيدة تختلف في شكلها ومضمونها عن المصاحبة الشعرية الكبيرة التي تمددت فيها القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي ، وتتعلق عن السلطة الصارمة لحدود الشعر العربي القديم فتمردت على اللغة بكسر قواعدها وخرجت على العادات والتقاليد بعامل خرجتها وتآلفت مع اللغة الأعجمية والعامية وتحركت نحو الشعب فصورت همومه وتفاعلت مع أحاسيسه ومشاعره وغنت لآلامه وجروحه أوقدت فيه رغبة للرقص والإفجار العاطفي . ولم تكن الموشح تعطيلاً لآليات الإبداع العربي ولكنها تفسير لتجلياته الغامضة واستثارة لمناطقه المهجورة فانغرس الموشحة الأندلسية في إنسانية الكائن العربي الأندلسي إلى الحد الذي استعارت منه بعض مكونات حضارته ومقومات حياته ولو تأمننا مصطلحات الموشحة لظهر لنا ذلك بجلاء واضح (فهو تعكس) التحول الخطير للمجتمع الأندلسي سياسياً وثقافياً واجتماعياً * ومن هنا أُلزم المعطاني نفسه بمتابعة هذه الأفكار التي كانت بذرا لمحاضرة ألقاها في جامعة واشنطن بسماتل عام ١٩٩٦ م ، ثم في بحث قدمه لمؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٩٧ م . لقد حاول الدكتور المعطاني أن يشرح البنية الحضارية العامة التي ولد الأدب الأندلسي في كنفها من أجل إبراز خطورة التحول الذي حدث في حياة عرب الأندلس وكان من نتائجه الحتمية ظهور ألوان جديدة من الأدب على رأسها الموشحة .

ففي الفصل الأول (المنظور الحضاري) للتراث الأدبي في الأندلس ، يظهر الباحث شجاء لأسباب مختلفة عما أبداه الآخرون ، وأهمها ذلك (الإتسام بروح التجاوز الذاتي إلى الوعي بحركة التطور الإنساني الذي يوظف العقل البشري في استنتاج معطيات الحضارة) .

وبذا نقف عند قراءة حضارية جديدة تعد الوجود الأندلسي ضمن إطار الزمان والمكان ، وجوداً فذاً في كثير من الأوجه ولاسيما الوجه المعرفي (الإبستمولوجي) الذي أقر ضرورة تحرير الفكر والتطابق مع إدراك تام لوجوب التمدد الإطاري الذي يكسب المركز إضافة لا نفيًا ، وهو درس كان أولى بالعرب المعاصرين أن يفيدوا منه من خلال تفسير تاريخي للتراث يعني بالتواصل معه أكثر من مجرد الحفاظ عليه .

ويمضي الدكتور المعطاني في استنطاق وقائع التاريخ التي أبرزت تسامح المسلمين إزاء الرعايا المسيحيين وإقرار العرب بأنهم شعب واحد إلى أرض جديدة الأمر الذي يتطلب تأقلماً وتوافقاً وبحثاً عن نمط من التلاحم مع الزمان والإنسان والمكان .

لقد اعتمد الباحث **أطروحة الدكتور حسين مؤنس** حول الإنصهار الاجتماعي في الأندلس وأثر ذلك في تشكيل البناء الموسيقي-ثقافي ، كما اعتمد أيضاً آراء المستشرقين كجك بيرك ، وجارودي الذي قرأ الفتح الإسلامي للأندلس قراءة مبنية على وعي عميق بأسباب الخلطة الناجمة عن عجز الفقر الثقافي أمام النموذج المتفوق حضارياً وهو تفسير يغور في عمق المسألة السياسية التاريخية للفتح العربي للأندلس ، وكانت اللغة عاملاً مهماً في إيجاد المعادلة المناسبة لإعادة الثقة بين الغالب والمغلوب ، مما دفع بالأوروبيين هناك إلى تعلم العربية والإقبال على تراث العرب وإبداعهم كما كان العرب على استعداد تام لتقبل الآخر ، والتفاعل معه حضارياً مما سيؤثر فيما بعد على أشكال الإبداع الأدبي ، أهمها الموشح تلك التي تشكل ظاهرة أدبية وحضارية متميزة عبرت عن الشخصية الزمانية والمكانية للعرب آنذاك .

ومن خلال مقارنة دلالية لمصطلحات الموشحة أكد الباحث حديثه عن (العلاقة الملزمة بين الموشحة والمفومات الحضارية للبيئة

الأندلسية)، وهي علاقة مفهومة حتى على صعيد العناوين التي سميت بها كتب الموشحات ، كما يرى المؤلف . ولعل أبرز النقاط في هذا السياق تلك العلاقة الحميمة بين المرأة والموشحة حيث احتلت الأولى مساحة كبيرة في الحديث عن هذه المصطلحات ، وكأنني بالباحث ، يؤكد هذا الارتباط ، بوضع صورة الخروج على المؤلف والنمطي في تاريخ الظاهرة الشعرية العربية ، حيث غدت المرأة هي فكرة القصيدة وهيكلها بعد أن كان الشاعر أو الممدوح هو لب القصيدة العربية ، وهذا تفسيري الذي أرجو أن يكون فيه شيء من الحقيقة . وإثبات أهمية مسألة الخروج وتأكيدا يتتبع المؤلف تمرد الموشحة على البحور الشعرية وهي مسألة ليس للباحث يد فيها اللهم إلا في توظيفها عنصراً من عناصر التمرد والخروج ، والإسجام مع طبيعة الحياة الشعرية التي تنسم بالتنوع والتشكيلية حتى صارت الموشحة أغنيته التي (تعبّر عن روحه التوافق دائماً إلى الحرية والتمرد . لذلك كسرت الموشحة قيود اللغة بالإتلاف مع روح العامية وتحررت من الأوزان وسمحت باختلاف البحور). ولكي تكتمل تلك الصورة من التلاحم بالشعب ربط الدكتور المعطاني ذلك كله بالرقص كحركة جماعية تعبيرية وقرأ مصطلحات الموشحة قراءة تتناسب مع هذا المنهج الاستدلالي بحيث تساهم فضاءات المصطلح الغالبة في تعميق القراءة الجديدة بشكل عام .

وثمة قضية أخرى ربما كان المعطاني من أكثر الدارسين وعياً بها واستثماراً لها وهي فهم الفرق الشاسع بين القصائد الملحنة المغناة وبين الموشحة الأندلسية بحيث تقع الأخيرة بين يدي الوشاح من جهة والمغني والملحن من جهة أخرى لأن الموشحة وضعت في الأصل لتغني لا كالقصيدة التي يأتي الغناء فرعاً فيها لا أصلاً ، فضلاً عن أن اللحن (الصوت أو المقام) الذي كان يخضع للقصيدة لم يعد كذلك أمام الموشحة التي صارت هي الخاضعة لهما .

لعل هذه الدقة في التتبع لدى الأستاذ المعطاني هي التي تكسب البحث قيمته الحالية ، كما أن عمقه في التركيز على تلك النقاط ونجاحه في لم شتاتها وسكبها في رؤيته العامة يحسب إلى جانب تلك القيمة أيضاً . ومن خلال تبعية الوشاح للمعني والملحن يشير المؤلف إلى انقلاب آخر مواز لهذه المسألة ، ويخص تمثيل الموشحة لكسر الحواجز السياسية ، ويستدل عليه الباحث بما لقيه الموشح من معارضة لدى الأرستقراطيين ورجال السلطة والخلفاء لعدد من المبررات يسهب المعطاني في تفسيرها ، وربما يرى المرء تناقضاً فيما توصل إليه الباحث هنا وما ذهب إليه الدكتور إحسان عباس من القول بأن الموشح نشأ في أحضان الغزل والمديح ، وتأويل ذلك قد يتأتى من عدة جهات أتركها كي لا ألّف في جانب دون آخر .

وفيما يخص مقارنة المؤلف لجوانب الموسيقى في الموشحة ، حاول نفى هذا النمط من الإبداع عن دائرة العروض العربي ، وذهب بعد الصلة بين الموشحة والمقامات الموسيقية الغنائية معتمداً في ذلك على مصطلحات الموشحة نفسها كالـدور والمطلع واللامعة .. كما أن الكندي عدا الموشحة مصطلحاً موسيقياً على الرغم من اختلاف الدارسين في كيفية تلحينها ، وهو ما يرجع إلى شح المصادر القديمة في هذا الجانب ، ويفسر الباحث استخدام الأوغن اليوناني بدلاً من العود في غناء الموشحة بمناسبة الأوغن بصوته الصاخب للشارع حيث تغنى الموشحات . أما العود فصوته لا يناسب ذلك المقام برغم عروبه وفي هذا تدعيم لما ذهب إليه الباحث فيما يخص جماهيرية الموشحة وعلاقتها بالرقص الشعبي وتمردها على النظم والأعراف الفنية والسياسية والاجتماعية .

ويهتم المعطاني بتوضيح ضدية البناء الهيكلي في الموشحة

حيث يشير إلى الغاية في اهتمام الوشاح بالخرجة التي هي نهاية النص، في حين أن الشاعر في القصيدة يهتم بالمقدمة أو المطلع بالدرجة الأولى، وبالتأكيد تمثل هذه اللغتان، والتأمل الدقيق للظاهرة يضيف على البحث سمة تحليلية تميزه عن كثير من الدراسات التجميعية ذات الطابع التاريخي المحايد، مع أن هذا لا يعني أن جميع ما توصل إليه المعطائي في تلك التحليلات يتسم بالصحة، بل إن في البحث قضايا كثيرة قد تختلف مع الباحث في أمرها، غير أن وجهة النظر لا تنتمتع بصفة الإلزام.

وبعد فقد تضامنت الدلائل لتؤكد نظرية الرجل في شعبية الموشح وإضفاء الصفة الرسمية على هذا النسب - حسب رأي الباحث - وذلك عبر تتبعه للنصوص القديمة ومحاورتها ظاهراً وباطناً وأضاف إلى ذلك تتبع الواقع المعاصر البيروني والدمشقي وهي لفئة تحسب للباحث الذي أراد للظاهرة أن تظل متداخلة في عروق ثقافتنا وحضارتنا، مستمرة في حياتنا اليومية". ومن هذه اللغتان أيضاً بحت العلاقة بين صورتَي الموشح الصوتية والجسدية من خلال الرقص ليس بوصفه فناً جسدياً إنما من خلال تحوّل النص الصوتي إلى واحد من أهم عوامل التغيير الاجتماعي حين يشارك في الرقص على أنغام اللحن الموشحي معظم طبقات المجتمع وتتخذ أبناء الطبقات الرفيعة ألقعة كي لا يعرفون. ويبدو أن وقوع الدكتور المعطائي تأثير التجاوز والخروج جعله يظن أن الموشحة كانت مستقراً لجميع أنواع الخروج والتجاوز الاجتماعي والسياسي والفني واللغوي والأخلاقي وكذلك الحرية ضمن إطار من "المعايير والدعائم التي تحميها من الغرق في بحر القوضى أو الضياع في متاهات الإعتباط" ومع ذلك فإن طريق التحوّل تظل مستمرة، حيث تغادر الموشحة طبيعتها التجاوزية وحريتها ليصير الوشاحون مذاهبون

وزماداً وإشراقيين ، وهو أثر خلدوني واضح في بنية التفكير عند المعطاني ، لا أقول إنه يفتر من حماسه بل يوظف تفكيره بإطار واقعي يوضح لماذا تبدأ الأمور بهذا الشكل وتنتهي بشكل آخر ؟



الشعر العربي

على مدرجة النطور

ARCHIVE

حسني محمود

(١)

ينعقد اجتماع دارمسي الحضارات
 الإنسانية على الاعتراف بمكانة الشعر
 وتميزه في تراث الأمة العربية التي بعد
 الشعر لديها أكثر عناصر تراثها عراقة وسمواً ، ومن أبرز عناصر
 حضارتها رسوخاً ورفعة . ولا حاجة بنا هنا ، إلى الحديث عن قيمة
 الشعر وأهميته ، بل وضرورته ، بصفته فناً إنسانياً ، في حياة الأمم
 والأفراد ، من خلال الصفة والحاجة الإنسانيةين اللتين هيأتا لأسبقية هذا
 الفن القولي على فن النثر في التعبير عن المواقف والحالات ، كما هو
 معروف ، وعلى الرغم من مسحة الرفعة الموهومة التي شابت النظر إلى
 التراث غير الديني بجامع اللغة مع التراث الديني ... ، فإن هذا التراث
 غير الديني ، وهو من صنع الإنسان وعمله ، يظل محكوماً بالحالة
 الإنسانية التي يمكن أن يعثر بها الضعف أو الخطأ ، وبالتالي ، فهو
 معرض للتحول والتطور والتغيير ، على عكس التراث الديني ... ، الذي لا
 يعثر به ضعف أو خطأ ، وبالتالي ، فهو ليس قابلاً للتغيير ، وإن يظل قابلاً
 للتأمل ، والاجتهاد ، وإمكان التأويل .

ومن هنا ، فإن ذلك الجزء من التراث ، ومنه الشعر ، على
 الرغم من أهميته في حياة الأمة ومن ضرورته لها ، أو في الحقيقة ،
 بسبب هذه الضرورة وتلك الأهمية ، لابد له من التطور والتجدد تمثلياً
 مع متطلبات الحياة ، وكما تقتضي ظروفها . ولذلك ، فإننا نستطيع أن
 ندرك تغير مفهوم الشعر وتطوره عما اعتد عليه إجماع القدماء منذ
 زمن بعيد ، أنه " كلام موزون مقفى له معنى " ، إلى مفهوم عصري جديد

ينقضه ويختلف عنه تماماً ، إذ يرى الشعر في حقيقته " صورة فنية بالألفاظ لتجربة شعورية أو معاناة إنسانية مر بها صاحبها من خلال تفكير وإحساس عميقين ". ولم يبلغ مفهوم الشعر هذا الحد طفرة واحدة، وإنما استغرق ، وبالتدريج ، طوال حياة الشعر منذ تاريخه المعروف على مدى القرون ، ومن خلال التطور البطيء عبر السنين إلى حد الخفاء . ويمكننا أن نتلمس كيف عاقت مسحة الرفعة الموهومة التي صبغت هذا الجزء من التراث غير الديني ...، وكيف يمكن أن تعوق، حتى في أيامنا هذه ، فكرة التطور وإمكاناته ، بحيث أحات هذا الجزء كله من تراث الأمة إلى عبء ثقيل ليس في الإمكان أو من المعقول التخلص منه ، وليس من الممكن هضمه وتمثله بطريقة طبيعية في ظروف الأمة القاسية التي مرت بها في قرون الانحطاط وما تلاها من فترات الاستعمار والتبعية للآخر ، مما جعل هذا التطور شديد البطء ، وبالحصوبة والتعقيد ، إلى حد الشعور ، أحياناً ، بما يشبه مرارة ركوب المخاطر واقتحام المجازفات .

وفي الحقيقة ، فإننا لو تدبرنا النظر في طبيعة شعرنا منذ نشأته المعروفة ، لوقفنا على بعض ملامح عبقرية اللغة ، وعبقرية الشعراء من أهلها ، من خلال ما يمكن أن نلمسه في هذا الشعر من خصائص ومواصفات فنية تجسد الاستجابة الطبيعية لظروف الحياة البدوية في الصحراء : يقف الناظر في حياة البادية والصحراء على التماثل والتكرار اللذين يمكن أن نشاهدهما أو نتصورهما في حياة أهل البادية ، من حيث امتداد الأرض وانفساح السماء وامتداد التشابه في لون كل منهما إلى ما وراء الأفاق المتخيلة ، كما يقف على التماثل والتشابه في لباس الناس من أهل البادية ، الرجال منهم والنساء على حد سواء . هذا التشابه الذي يقوم على شكل اللباس وعلى لونه دون انتهاء . ولا يقل عن مثل

هذا التكرار وذلك التشابه في عناصر الطبيعة ، ما يلحظ منهما في موجودات البيئة والحياة لديهم ، سواء في بيوت الشعر وموجوداتها ، حتى في أطلالها ، أم في حيواناتها التي تعيش معهم ، وأبرزها ذلك المهيمن في حياة الصحراء ، سفينتها ... في مثل أجواء هذه البيئة، في تماثلها وتشابهها ، وتلك الحياة في تكرارها ، هل من المستغرب ، حقاً ، أن يترتب على كل ما فيهما من تماثل وتشابه وتكرار ، ما يمكن أن ندعوه " التجاوب الطوي بالتماثل " في أبرز إبداعات اللغة نفسها التي صنعوها بعفريتهم وبرهافة حصم ؟ أو لا تعد هذه اللغة ذاتها ، بظاهها وبدقة دلالات ألفاظها ، من أعظم الأدلة ، وأقواها تعبيراً عن مثل هذا التجاوب مع هذه البيئة ، ومع تلك الحياة ، وعن عبقرية أهلها وذكالهم الفطري ؟ ثم ألا يمكن أن تعد أبيات الشعر في القصيدة ، بأوزانها المتماثلة وبأشطارها المتوازنة **والمتناظرة** ، وبقوافيها الموحدة ، وبالتالي بتماثل هندستها السيمتوية ، مظهراً من مظاهر هذا التجاوب الفني مع ما تفيض به حياة الهادية من كل هذا التماثل والتشابه والتكرار ؟ وهل يمكن ، كذلك ، أن تعد وحدة القافية في شعرنا منذ القديم ، من مظاهر عبقرية الشاعر البدوي وقدرته على الاستجابة لمتطلبات الشعر الشفوي ، وقدرته على توفير هذا العنصر الحيوي في قصيدة يراد لها أن تحفظ وتروى عن طريق الإتشاد والسماع^(١) ؟ وفي الوقت نفسه ، أو لا يمكن أن تعد هذه القافية مظهراً من مظاهر عبقرية هذه اللغة وغناها ، إذ أمدت هذا الشاعر وأسقطته بكل هذه المواد التي أعانته على توفير هذه القافية من خلال ثرائها بكل أساليب الإرياد والتوالد الغنية ؟

(٢)

تتشكل الفنون ، والشعر أحد ضروبيها ، ضمن قواعد تصل إلى

حد النظرية أو القانون الخاص بكل منها ، تتحدد على أساسها أركان الفن ، وأبرز سماته وخصائصه . وهذه القواعد والقوانين ليست ثابتة إلى حد الجمود ، وإن بدت على قدر من ذلك ، في الغالب ، خصوصاً في نظر الفنان ، الشاعر العادي غير العبقرى . وهي ، في كل الأحوال ، محكومة لما يمكن أن نسميه ذوق العصر وروحه ، إذ يتحكم بها ويوجهها المزاج العام للعصر الذي يجد الفنان نفسه ، عادة ، محكوماً به . وبمقدار البطء الذي يميل به هذا الذوق إلى التحول مع تغير المزاج العام ، تتحلى هذه القوانين بقدر من المرونة والاستجابة . ولا يتم التحول في الذوق أو المزاج العام بشكل عفوي أو دون مسوغ مقبول ، إذ لابد أن يقبض من بين الأجيال واحد أو أكثر من أصحاب المواهب والعبقرية الفنية ، في ظروف هي قابلة للتغير ، بكسر ، عن قدرة مقنعة ، بعض جوانب القاعدة أو القانون ، فيؤسس بذلك لتوجه جديد أو قانون جديد يتحول بالذوق أمام أهل الفن وأتباعه ، لئلا ينعدم قواعده ، أو يبقى قانون إلى الأبد ، ودون أن يهجر القانون أو القاعدة السابقان تماماً ، فلا يبطل الاستثناء القاعدة ، وإنما يظل كل منهما عنواناً ورمزاً على ذوق العصر أو مزاج الفترة . وهكذا تتطور قوانين الفنون وتتابع وتتعاين في حيوية ، وباستمرار .

والشعراء ، عموماً ، محكومون بأنماط وأساليب تسود في عصرهم ، فيعبرون بذلك ، في الغالب ، عن الروح الشائعة ، انسجاماً طبيعياً بين ثقافتهم وبين ذلك العصر الذي يولدون فيه . ويمكن لأحد الشعراء أو لبعضهم من ذوي المواهب ، أن يناقض القاعدة ، فيعدل فيها أو يغير بما يسهم في تحويل الذوق ، ويؤسس لتطور المزاج أو إغناء القاعدة وتجديدها . ولا أحد يستطيع ادعاء المعرفة التقنية بكيفية اعتماد مؤسسي الشعر العربي وآبائه الأقدمين ، سواء منذ بدايات العصر

الجاهلي أم فيما سبقه من زمن غير مؤرخ ، بحور الشعر المعروفة وأوزان هذه البحور وإيقاعاتها ، كما رصد الغراهدي أساسا لإقامة بنيان هذا الشعر ، وتطور هذا الأساس خلال حقبة أو حقبة من الزمان طالت أم قصرت .

وهل يعقل أن يكون ما رصده الخليل من نظام الإيقاع في القصيدة العربية تحت مصطلحات الطل والزحافات والمشطور والمجزوء والمنهوك ، وكذلك ما عرف من أنواع القافية وعلتها أجزاء من هذه الأوزان والإيقاعات وجدت فيها ومعها كما وجدت للمرة الأولى أو في الفترة الأساس ؟ أو أنها أنواع من انتهاك الأوزان الأصلية والإيقاع الشعري أقدم عليها الشعراء السابقون في ظروف معينة وحالات خاصة ؟ ألا تعد هذه الانتهاكات عدوانا (مقبولا ؟) على النسق المثالي للبحور ، وتجاوزا ، وتطويرا مثيرا للشعرية المتمردة ، بطبيعتها ، على القيود والقوانين التي يمكن أن تحق ، أحيانا ، العملية الشعرية بطريقة أو بأخرى ؟ وهل ما أبدعته الشعرية العربية ، وما لحقها من أشكال الموشح والمربعات والمخمسات ، إلا أنواعا موزعة في هذا التجاوز الإبداعي الذي لم يعرفه أصحاب التقعيد والتنظير السابقون ، كما لم يعرفه راصدو هذه القواعد والأسس في أزمانهم من بعد ؟

هذا من حيث الشكل في الشعر ، أما من حيث المضمون ، ونكتلني هنا بالإشارة ، دون الدخول في ذكر التفاصيل والجزئيات ، فإن في شعر الصعاليك وكثيرين سواهم من شعراء العصر الجاهلي ، وحتى فإننا نجد في معقة عمرو بن كلثوم ، الخروج المخالف إلى حد الانتهاك ، لما وضعه النقاد القدامى من أسس عدوها منهاجا حكم الخطاب الشعري العربي منذ العصر الجاهلي . وتزداد حدة هذه الإشكالية مع مراحل التحول الحاسمة ، ومع ظهور بعض العبقريات بين فترة وأخرى في

ظروف معينة تدفع إلى انتهاك السائد ، سواء في البناء الشكلي كما في دعوة أبي نواس إلى الخروج على المقدمة الطللية في ظروف ترف الحياة وازدهارها في بغداد المتمدنة^(١) ، أم في إنتاج المعنى وازدهاء المضمون على نحو ما قام به وجسده أبو تمام ، ثمرة لقاح الثقافات والحضارات ، من خلال استعارته الجميلة والمغرقة في مبالغاتها إلى حد الإحالة ، أحياناً ، حتى لقد عد شعره ، في عرف بعض معاصريه من المحافظين واللغويين ، باطلاً يدحضه خطاب الشعرية العربية ، بالرغم من مكانته التي يحتلها ، بامتياز ، ضمن مسيرة هذه الشعرية .

إن خصوصية الشاعر ، ودرجة نجاحه في تجسيدها من خلال موقفه أو رؤيته الخاصة في الحياة ونحو الإنسان ، ولهجة أسلوبه في التعبير عن هذه الرؤية أو **عن هذا الموقف** ، وما يواتي هذه الخصوصية من درجات الموهبة والخيال العمري . بقدرانه حتماً ، أو يضعانه ، على الأكل على مقربة من القدرة . على تجاوز القاعدة وانتهاكها ، والتأسيس لقاعدة جديدة . وسيظل ظهور الموهوبين والعبارة يتوالى دون انقطاع على مدى الحقب والأزمان ، وسيظل دور هؤلاء الموهوبين والعبارة مرشحاً لتخطي مواقف تطبيق القواعد ، ولتجاوزها إلى مواقف الاستكشاف الذي لا يقتنع ، حيث لا حدود للتجربة أمام النوابع والموهوبين .

(٣)

تجسدت جنابة الزمن أو جنابة الأمة على تراثها في حقبة الانحطاط التي حاقت بهذا التراث على مدى قرون من برودة البيئات إلى حد الموت ، بحيث انقطعت الأمة عن الاتصال الحقيقي بتراثها الضخم ، فعادت تجهله ، وبالتالي غير قادرة على هضمه ، ومحرومة من تمثله

كما تقتضي الحياة الطبيعية ، في بطن وعلى مهل . وزاد في هذا الحرمان ، وقد خرجت الأمة من نفق قرون التخلف والاحتياط ، وقوعها مباشرة تحت نفوذ الاستعمار ، بحيث لم تتح لها فرصة الانكباب على هذا التراث تتعرف عليه ، وتدرسه ، وتتمثله ، ولو بطريقة حرق المراحل ، فقد بهرتها الدهشة أمام الصدمة الحضارية ، فخفضت لتأثير الآخر ، وتعاورتها أعراض الضعف والمرض ومظاهر الشلل العقلي ، وفقدت كثيراً من عناصر شخصيتها الحقيقية . وظلت بذلك أقرب إلى أن تكون غريبة عن تراثها ، وأبعد من أن تتقف ثقافة الآخر بطريقة صحيحة سليمة . وهل كان من الممكن أن تنطلق على هذا التراث منقطعة عن الآخر ومدبرة عن ثقافته ؟ أو هل من الممكن أن تذوب في ثقافة الآخر وتتخلى عن تراثها ؟

على الرغم من كل ما ظلت الأمة تعانيه من آثار الضعف في حياتها ، والهزال في شخصيتها ، فإنه يمكن القول إن إبراز ملامح العافية في وجه حياتها ، تتمثل في إبداعاتها الأدبية بشكل خاص أكثر من أي ملمح آخر ، مع كل ما يمكن أن يحترق هذه الإبداعات من المآخذ ومن مظاهر الضعف . لقد قام البارودي بدور حيوي في إحياء الشعر وإعادة وصل الأمة بهذا التراث وتعريفها به . ولكن ظروف أحمد شوقي من خلال آثار نشأته وتكوينه ، وارتباطه القوي المربك بقصر الخديوي أحبطت طاقاته الفنية الضخمة ، وحرمت الشعر من إمكانات النهضة والتجديد الحقيقية التي كان شوقي منذوراً لإتجازها ، فقد أحس بضرورة التجديد^(١) ، ولكن ألقده عن إتجاز هذا الدور غلبة ثقافته التقليدية ، ورغبته العارمة وتشوفه الملح للذين هيمنوا عليه كي يصبح شاعر العزيز . وقد زاد هذا كله في ثقل العبء على خليل مطران الذي أسقطه بعض ظروفه الخاصة ، بموهبته الشعرية العالية ، وموازنته بين

شقي ثقافته التراثية والفرنسية ، على ارتداد هذا الدور ، والبداية بأداء هذه المهمة. ولكن طبيعة مطران الرقيقة المسحة ، وحياة الشاعر النصراني غريباً في مصر ، إحدى ولايات دولة الخلافة الإسلامية التي نشأ في لبنان على كراهتها ، أضفتا هذا الدور ، وحدنا من فاعليته . وعلى الرغم من ذلك ، فإنه يمكن اعتبار مطران أول من همس مبشراً ، بجد ، بفكرة التجديد ، وأول من بذر بذور الرومانسية واستحدث الشعر القصصي في الشعر العربي الحديث ، من خلال بعض قصائده من نحو ، ومن خلال محاولته التنظير في بيانه الموجز ، مقدمة الجزء الأول من ديوانه عام ١٩٠٨ ، وبعض مقالاته النقدية اللاحقة ، حيث عرض فيها بعض الموضوعات التي قد لاتزال حتى الآن ، موضع التناول والتفصيل وتدرج محاولاته القليلة النظم على أكثر من بحر فسي قصيدة واحدة ضمن بعض مظاهر التجريب والململة اللتين رافقتا الشعر والشعراء من قبله ومن بعده . وباتساع روافد آثار ثقافات الآخر الغربية ، تجلى دور من سموا ، خطأ ، " جماعة الديوان " ^(١) في بلورة كثير من ملامح الرومانسية ، سواء في كثير من نماذج أشعارهم ، أم في دعواتهم المضمنة في كتاباتهم النقدية التنظيرية ، بغض النظر عن مدى نجاحهم في الالتزام بتطبيق هذه الدعوات في شعرهم . وجاء التجلي الواضح في التطور النسبي مثلاً في شعر الشعراء الرومانسيين الذين طبعوا ما سمي " جماعة أبولو " بطابعهم ، وأطاروا في مطالع الثلاثينات شهرة شعرها المميزين في الأفاق العربية . وتجددت أبرز ملامح التجديد في موضوعاتهم وفي مضامين شعرهم ، انطلاقاً من تفتنهم الذات الفردية الإنسانية ، وفي عكوفهم على صدق تجارب هذه الذات الحياتية ، وفي استغراقهم في الخيال الشعري إلى حد الجموح البعيد ، وفي تشكيلهم قاموساً شعرياً خاصاً بهم يخدم هذه الاتجاهات وينمجم معها ، وفي إبراز

الشمج والعواطف الإنسانية الحزينة وقد صبوا ذلك كله في أطر من النغم الموسيقي الهادئ الحزين التي تخيروا لها أوزان بعض بحور الشعر القصيرة ، نوات الإيقاع الرقيق . وعملوا من هذه الناحية على إخفات إيقاع القافية ورنينها ، بالخروج على وحدتها ، بتقسيمهم القصيدة إلى مقطوعات نوعوا في قوافيها ، وساروا فيها حسب نظام معين أو آخر اختاروه والتزموا به في القصيدة الواحدة ، بحيث أضفت على أجواء قصائدهم قدراً من التلوين والنقش الناعم بالحروف . وقد شفى هذا التجزيع بالقوافي عن كثير من الإحساس بالتلفن ، والانبهار الجمالي .

ويبدو أنه قام منذ وقت مبكر الإحساس بأن القافية ليست ركناً رئيساً من عناصر الشعرية في القصيدة ، كالوزن مثلاً ، حيث لم يجروا أحد من الشعراء على مجرد التفكير في إجراء أي تغيير في الوزن . واعتبرت القافية لذلك ، أمام فكرة التشوف إلى التطوير والتجديد ، أضطرب أركان القلعة / القصيدة الحديثة ، خصوصاً ، وقد رأى بعض الدارسين من مستشرقين وسواهم ، أن القافية الموحدة في القصيدة العربية ، قد حرمت الشاعر العربي من القدرة على نظم الملاحم والشعر القصصي ، فاعتبرها بعضهم نوعاً من القيود ، حتى لقد شبه الزهاوي من يلتزم ، بتوفير القافية الموحدة في القصيدة كمن يمشي في الوحل . ومن هنا ، فقد أقدم بعض الشعراء دون تهييب على محاولة نبذ وحدة القافية في بعض قصائدهم .

وقبل ظاهرة القصائد المقطوعة لدى الشعراء الرومانسيين كانت قد ظهرت بعض تجارب " الشعر المرسل " ^(١٠) لدى توفيق البكري والزهاوي وعبد الرحمن شكري وسواهم ، دون أن تلقى هذه التجارب أي نجاح ، حتى إن أصحابها ألقوا عنها بعد تجربة قصيدة أو قصيدتين .

(٤)

لا يتم التغيير أو حتى الثورة في شكل الشعر، أو الفن عموماً ، بهجره ، بل بتغييره ، لأن الإنسان يظل محكوماً بطروقه وبحدود معارفه وأنواعها، دون أن يعني تجدد المعرفة وتغير الظروف خطأ المفاهيم السابقة وبطلانها تماماً . وكل ما في الأمر أن المعرفة الجديدة تكشف للإنسان آفاقاً أرحب وأعماقاً أبعد ، ظلت خافية عليه في حدود رؤيته السابقة في مجالات الحياة كلها ، وفي مظاهرها جميعاً ... هكذا تظهر المذاهب النقدية والفنية وتعش بقدر ما تظل تضيء من حياة الإنسان ، ثم تضط وتتلشى دون أن تغيب تماماً ، مع ظهور مذهب أو اتجاه جديد . وهل من نأقد يجزؤ على الزعم بدولم هذه المذاهب والاتجاهات وتأبدها أمام ما سينفتح من أبواب العلم والمعرفة في حياة الإنسان فلي حقبة ثورة العلم والمعرفة ؟ وهل من أحد يستطيع أن ينكر فوائد المذاهب والاتجاهات السابقة ، أو أن يدعي إمكان الاستغناء عنها تماماً ، أو عدم الاستعانة بها والاعتماد عليها في بعض مجالات الفهم وموائف النقد ؟ وهكذا يتراكم التراث الإنساني ، وتتجدد معارف الإنسان ، وتتطور حياته مع الاكتشاف الدائم والتدريجي لكثير من الحقائق التي تغني هذه الحياة من خلال توظيفها في مصلحة التقدم الذي يمكن أن نصغه بأنه " تقدم مركب متسارع " ، حيث تعين هذه المعارف الجديدة في زيادة القدرة على المعرفة والتقدم من جديد ، وعلى تقليص مساحة العتمة وتوسيع مساحة الضوء في الحياة الإنسانية ، بدأب واستمرار . ومن هنا جاءت التجارب السابقة كلها ، وربما سواها أيضاً طوال فترة حياة الشعر ، وهي تجابه مناعة الأوزان فيه ، التي يمكن أن تعد بحق ، من أصعب الأوزان وأكثرها تعقيداً في أية لغة أخرى ، بالإضافة إلى ما يحصنها ، بصفتها جزءاً من التراث ، مما أشرت إليه من تلك المسحة الموهومة

من الرفعة التي أسبغت على التراث ، وهو من صنع الإنسان . وقد أضيف إلى هذه التجارب المتعددة والمتتابعة ، مع قيام الحرب العالمية الثانية وبعدها ما دهم العالم من أهوال هذه الحرب وويلاتها ، وما لحق العالم العربي ، بخاصة ، من مأس صدعت كثيراً من مظاهر حياته ، وخلخلت كثيراً من قيمه وأعرافه وهو يستشرف ما تشف عنه الأحداث التي صدقت فيها الظنون ، مع فضح عيوب النظام العربي ومساوئه الحياتية بكل وجوها ومناحيها . وتباورت هذه الأحداث وتجددت في نكبة فلسطين / خسران وطن من أوطان الأمة في ظروف معقدة ومحرجة وحساسة تدعو إلى المراجعة والتأمل . وكان عصف الصدمة دافعاً لبعض الشعراء بخاصة ، إلى التحرر الكبير مما يخص تجربتهم مع العالم ، وقد تهاوت كثير من المحرمات في التقاليد والأعراف الحياتية التي ظلت تفرض نفسها بنقلها المبهظ على التجربة . وفي مثل ظروف التحول الأساسي هذه يقبض أفراد بأعينهم يمتازون ، على الأقل ، من الآخرين بمواهب خاصة في تلامس حدود العبرية أحياناً . وقد أفاد هؤلاء الرواد ، بهذه المواهب ، من التجارب السابقة كلها المعروضة أمامهم ، وقد تماهت في ثنايا التجربة الشعرية عموماً ، بحيث تمكنوا من اجتذاب ما لا يروق لهم ولذوق الفترة الزمنية ، واختاروا ما يبدو موافقاً وقابلاً للإفادة والتطور بعد صراع التجارب وتمخض ما يمكن أن يكون تمخضت عنه . فرفضوا لذلك من الكلاسيكية المحدثمة معجمها التقليدي ، ورين أنغامها ، وموضوعيتها وعقلايتها المنطقية ، واهتمامها بالتجربة الخارجية ، وولاءها للأشكال التقليدية . وفي الوقت نفسه أخذوا عنها قوة التعبير وقدرتها على التركيز والسيطرة على العبارة وحتى البلاغة أحياناً . وأخذوا عن الرومانسية أحسن مواصفاتها وخصائصها التي يمكن أن تتمثل في التعبير عن الذات وشجن العالم بالعواطف ، والإصرار على التجربة الفطرية ، والمحاولة الجلية للإبداع ، وتوفير معجم خاص يناسب

موضوعاتها ومضامينها . ورفضوا ما فيها من الميوعة وتسبب العاطفة المطرطشة ، والكآبة المفرطة ، والحشو والمبالغة في الصفات ، والترهل في التركيب وشطحات الخيال . كما أخذوا عن الرمزيين قدرتهم على الاقتصاد ، واستغلال طاقة الكلمات على الإيحاء وإبداع المعاني المبطنة . ورفضوا ما لديهم من توقيير الجميل والمثالي ، والمبالغة في الاتجاه نحو الداخل .

ومع اتساع الانفتاح على ثقافات الآخر أفادت حركتهم كثيراً من التجارب الشعرية الغربية كتجربة الصوريين والحدائثيين ، ومن شعراء معينين أمثال إليوت وبيرس ولوركا وغيرهم ، إلى جانب شعراء الواقعية الاشتراكية في كل مكان ، حيث طبعت روح الواقعية وأنفاس الاشتراكية كثيراً من شعر الفترة اللاحقة ، وصبغت نتاج معظم شعرائها مع سيادة هذا الاتجاه الاجتماعي / السياسي / الاقتصادي في معظم يؤر الشعر الفاعلة في البلاد العربية . مع ما ترتب على ذلك ، ففي معظم الأحيان ، من بروز فكرة الالتزام وتأثيراتها على الشعر في مضمونه وفي معجمه وفي شكله .

ومن الطبيعي أن تكون فترة الخمسينات أكثر توسعاً وتطرفاً في التجديد من الفترات السابقة ، حتى أصبح الشعراء الرواد ، بخاصة ، أكثر جرأة على تغيير الشكل والتصرف في البحور بمزجها ، وفي الأوزان بالاعتماد على التفعيلة الواحدة ، وأدنى إلى الاطمئنان بالمغامرة في مجال اكتشاف الطبيعة الخاصة للاستعارة ، مما جعلهم أكثر إقبالاً في اكتشاف أنواع الصور وإبراز قوتها الكامنة . ولا حاجة هنا إلى الحديث عما عاناه هؤلاء الشعراء المجددون من انقضاء المحافظين الجدد على تجاربهم الشعرية ، ووسمهم بالمروق والتبعية وإضعاف اللغة . ولكن هذه التجارب التجديدية قدمت البرهان ، على مدى السنين اللاحقة ، على

أنها أتت استجابة لحاجة فطرية فرضتها الحياة ، وتطلبها المجتمع ، فكان أن رسخت جذورها في مضمار الفن ، وفي حياة الشعر . ولسنا في حاجة كذلك ، إلى الحديث عن دور الشعراء الرواد ، ودور نازك الملائكة بالذات في محاولة التنظير لهذا الشعر في هذا الوقت المبكر ، بكل شجاعة وثقة ، من خلال مقدمة ديوانها " شظايا ورماد " ، وفي مقالاتها العديدة التي جمعت بعضها فيما بعد ونشرتها عام ١٩٦٢ في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " . وقد يكون قريباً من الفهم ما آل إليه دور هذه الشاعرة / الناقدة الموهوبة من عدم قدرتها على الاستمرار في مجاراة ما لحق هذا الشعر من تطور على أيدي أجيال لاحقة من الشعراء ، أبعد مما كانت ترمي إليه أو مما تراه وتقدره في أفق رؤيتها . وهي في ذلك تشبه العقاد الذي عد في فترة زمنية سابقة أقوى رواد التجديد ودعائه ، ثم لم يعد قادراً فيما بعد على مجاراة المرحلة اللاحقة التي تبنت فيها نازك نفسها دعواتها التجديدية ، برهاناً على ما كنا أشرنا إليه قبل قليل من تتابع الأجيال وتلاحقها ، ومن طبيعة التطور والتجديد في المذاهب والاتجاهات الفنية والنقدية التي لا تقبل للجمود أو الثبوت على حالة واحدة .

وربما كان طبيعياً ، بحكم روح الفترة وعدم استقرار المصطلح أن تتبس المصطلحات والتسميات التي أطلقت على هذا النمط من الشعر ، إذ يقع القارئ على تسميات : الشعر الحر ، والشعر الجديد ، والحديث ، والمنطلق ، وشعر العمود المطور ، وشعر التفعيلة . وربما كانت تسمية الشعر الحر أسبقها إلى الظهور وأناها إلى عدم الدقة ، إذ جاءت التسمية مبكرة ، وترجمة مباشرة لما عرف في الشعر الإنكليزي وتحت اسم (Free Verse) ، وفي الشعر الفرنسي (Vers Libre) . وهذا النمط من الشعر لدى الغربيين يخلو من الوزن حقاً ، بينما يلتزم لدينا بالأوزان الخليلية المعروفة ، بفارق النظام الذي يتبعه باعتماده التفعيلة الواحدة فيما أسمته

نازك البحور الصافية ، وعدد التفعيلات المتنوعة على نظام معين ، فيما أسمته البحور المركبة ، بصفتها أصغر وحدة وزن في شطر البيت في القصيدة التقليدية . والمهم أن هذا الشعر لدينا ، ليس خاليا من الوزن المعروف ، وإن تغيرت أو تنوعت أوزانه ، على نظام خاص ، ضمن ما عرف من أوزان الخليل وبحوره . ولذلك ، ربما كان أقرب هذه التسميات إلى وصف حقيقة هذا الشعر الفنية هو الاسم الأكثر شيوعا ودقة وصف ، " شعر التفعيلة " . ولابد أن يمر وقت معين حتى يزول اللبس في هذه المصطلحات ، وتصفى هذه التسميات التي علق بها ، ويستقر الأمر على الاسم الأقوى دلالة ، والأكثر تحديدا .

ولابد من الإشارة هنا إلى ما يبدو للقارئ المتمسرع ، أنه أساس الاختلاف في هذا الشعر ، وهو الفارق في الشكل والتشكيل الموسيقي . وهذا الفارق ، وإن كان واضحا وأساسيا ، لكنه ليس الفارق الوحيد ولا الأهم ، بل قد يكون ، مع أهميته ، أقل الفوارق قيمة . إن الفارق في المضمون وفي طريقة تناول يمكن أن يعدا في المقام الأول من الأهمية ، إذ باعدا ، في الحقيقة ، بين القصيدة الكلاسيكية القديمة والحديثة ، من ناحية ، وبين قصيدة التفعيلة الجديدة من ناحية أخرى ، إذ غيرا في بناء القصيدة من حيث الأساس ، حتى غدا كل تغيير آخر مترتبا على هذا الفارق وتابع له .

في القصيدة التقليدية ، يظل الشاعر حرا قبل اختيار البحر الذي يمكن أن يقع عليه من بحور الخليل ، ولكنه بعد ذلك يصبح مقيدا بنظام هذا البحر المعقن ، ولا يستطيع الخروج عليه ، وقد يلزم الشاعر كثير من عناصر الموهبة ، وأدوات الخبرة والدراسة كي يتجاوز ما يمكن أن يعترضه من عقبات في هذا السبيل ، حتى يحقق الالتزام الدقيق بنظام هذا البحر . ولكن في شعر التفعيلة محاولة مقصودة تهدف إلى التوسع

في تحرير الشاعر من أغلال الإيقاع والوزن في البناء الرسمي التقليدي كي لا يضطر إلى تشكيل دقاته الشعورية حسب (بوتقة) التفعيلات المحددة سلفاً في البحر الذي يمكن أن يكون وقعه عليه بأي دافع من الدوافع ، فيصبح بذلك حراً في أن يتصرف بإبداع حسب قوانين من وضع خياله الخاص اقتضتها تجربته الذاتية ودقات الشعور لديه في هذه التجربة .

وبالإضافة إلى ما يتميز به هذا الشعر من القدرة على تفكيك الأوزان الشعرية الموروثة ، فإنه يتميز بالإصرار على التركيز والاقتصاد في العبارة ، وبالاتماد ، بقوة ، على الصورة المحسوسة الدقيقة ، وعلى فكرة القداعي في التعبير التصويري ، وفي تجسيد الروح المعاصرة ، وبالميل في هذا الشعر ، بعامة ، إلى لغة وإيقاع قريبين من لغة الحياة اليومية والكلام السائر المألوف وإيقاعه . ولما كان من قدر الشعراء الحقيقيين أن يكونوا مضطرين دوماً لاكتشاف شيء جديد ، فإن الشعراء الجدد يظلون دائمي التطلع إلى مصادر جديدة للصور ، وإلى دراسة جميع مصادر الإلهام والتجربة الممكنة ليكتشفوا طرقاً جديدة للتعبير عن أنفسهم ، وعن أحاسيسهم . ومن هنا ، فإنه من المستحيل على شعراء الطليعة أن يتخلوا عن هذا البحث عن الجديد النضر في الصورة وفي اللغة ، مما يزيد باستمرار في تواصلهم مع الحياة بكل مظاهرها في القديم والحديث ، كما يزيد في هيمنتهم الأوسع والأشد على الواقع في محاولات رؤوية للاتقارب من العوالم الداخلية وللمس المشاعر والأحاسيس الإنسانية الدقيقة التي زلزلت تطور العلوم والمعارف الإنسانية من الاقتراب منها واكتشافها ، وأصبح من اللائق محاولة تقريبها ، والتعبير عنها . وبكل هذه الدوافع جاءت صلة الشعراء الجدد بالأساطير الإنسانية مثلاً ، حيث اكتشفت صلة الشعر بها ، واشترأك ، في جوهره ،

معها في حقول الفطرة ويؤثر البدائية الإنسانية المشتركة . ومن هذا الباب أيضاً كان الترميز وسيلة أخرى من وسائل التصوير ومظاهره الفاعلة في مقارنة هذه الحالات والمواقف والعواطف الإنسانية الشديدة الحساسية والدقة ، بحيث راح هذا الشعر يجالفي أبرز خصائص الشعر القديم والكلاسي الحديث في التفريرية والمباشرة ، والوضوح المنطقي ، وغدا الشاعر المجدد ، في حقيقة الأمر ، يحكمه التفكير بالصورة ويهيمن عليه حب المغامرة ، والاهتمام بالأحلام ، والرغبة في اكتشاف عالم جديد يتوحد فيه العالم الخارجي بالعالم الداخلي .

وإذا كنت قد أشرت فيما سبق إلى أن الإبداع الأدبي ، والشعري منه بخاصة ، بسبب عراقلته ، واعتماده على تراث ضخم ، يشكل أكثر ملامح وجه الحياة العربية إشراقاً وعافية ، فإنه ، على الرغم من تأثره بقدر ما من مؤثرات الآخر التي يمكن اعتبارها عرقاً ضمن عروق مؤثرات التراث وهواجس تجديدهاته المتلاحقة ، لا يخضع في تطوره لتأثيرات مدرسة بعينها ، وإنما ينبع هذا التطور في جوهره من قانون الأصالة والنمو الناشئ عن حاجة الشعر العربي إلى التطور والتجديد من خلال ضرورات الحقبة الزمنية وظروفها التي يمر بها . وقد يمكن القول إنه ، على الرغم من افتقار الأمة إلى أي نظرية من نظريات المعرفة الإنسانية ، مثل نظريات التربية والاقتصاد والفلسفة والصكرية والنقد ... إلخ ، رغم ما كان يتوافر لدى الأمة في القديم من وجهات نظر ، ترقى في الغالب إلى مستوى النظرية في هذه المعارف والطوم ، فإنه لإتجار شجاع يشي ببعض بواند خير ، أن يفتح الشعراء الطليعيون آفاقاً للشعر لم يسبق أن اقترب منها أحد في الأزمنة الحديثة ، وأن يخضعوا ، لا الكلمات وحدها ، وإنما أشياء الحياة نفسها للتجربة الشعرية ، وأن يتلمسوا معاني مجازية في أشياء كان الشعراء ، من قبلهم ، ينظرون إليها بعين رماء ، ودون مبالاة .

(٥)

أشرت قبل قليل إلى ما أثار اهتمام الدارسين ، منذ وقت غير بعيد ، من صلة الشعر للوثيقة والحميمة بالأسطورة ، حيث يلتقيان على البدائية والفطرية الإنسانييتين . ولما كان الشعر في جوهره أقرب إلى البدائية ، وأكثر لصوقاً بها ، فإن لغته في الحقيقة تكون أقرب إلى البدائية / العنصرية أيضاً . وعلى هذا الأساس هل يمكننا أن نقول إن اللغة والمفردات في مجتمع متحضر تعقدت حياته ، أبعد عن الشاعرية ، لأنها تصبح أقرب إلى أن تكون ألفاظاً فلسفية ؟ وهل يمكن ملاحظة أن المجتمعات غير المتحضرة أو نصف المتعدنة أقرب في لغتها إلى البساطة وإلى الشعرية ؟ أو كلما أريد للشعر أن يظل أقرب إلى طبيعته جاءت لغته أميل إلى العنصرية والبساطة والصدق ؟ وهل ما نراه في هذا الزمان من الاتجاه الواضح في الشعر إلى لغة الحياة اليومية المسالمة والمألوفة ، تجاوزاً لما قد يبدو من تعقد الحياة النسبي في المدينة ، بخاصة ، هو تجاوب مع جوهر الشعرية وحقيقتها ، كما طالب بذلك إليوت ودعا إليه ؟ هذا في حال الكون الشعري ، أما في حال الخضوع إلى مثل هذا التعقيد ، كما في المدينة الغربية ، فلننا نرى انتشار الميل نحو استعمال الأشكال الفنية للتعبير الشعري ، لأن الشعر ، في الأصل ، أكثر بدائية من النثر ، واللغة في أكثر حالاتها بدائية هي أفضل ما يناسب غرض الشاعر . وربما كانت هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في حياة المدينة الغربية ، وبالتالي في آداب الغربيين منها في حياتنا وآدابنا العربية ، عموماً ، ومنذ فترة من الزمن ليست قصيرة .

إن أمين الريحاني الذي يعد أول من كتب ، منذ عام ١٩٠٥ ، ما يسمى في الأدب العربي الحديث " الشعر المنثور " ، لم يعد شاعراً أصلاً ، إذ لم يكن ينظم الشعر ، على عكس " وولت ويتمان " الشاعر الأمريكي

الذي أخذ عنه الريحاني هذا النمط من الكتابة النثرية ، فقد كان ويتمن شاعرا رفيع المستوى ، نظم الشعر الموزون من قبل أن يكتب الشعر المنثور . وكذا لم يكن الشعر المنثور في أدبنا طموحا لشعراء ينظمون الشعر الموزون أو طوروا لشعرهم ، فقد جاء ، في الأساس ، من غير هؤلاء الشعراء . ومعنى ذلك أن كتابة الشعر المنثور في أدبنا لم تكن تمثل تطورا طبيعيا في الشعر العربي الحديث بدافع حاجة فنية أو حياتية أو نفسية ، على عكس الظاهرة في الأدب الغربي ، إذ جاء هذا النمط لديهم تطورا منطقيا دفعت إليه الحاجة الفنية والحياتية ، وتعبيرا عن طموحات شعراء ينظمون الشعر الموزون أصلا ، وحتى في تطور هذا النمط من الكتابة وازدهاره في أدبنا فيما بعد ، فقد تم ذلك على أيدي كتاب ليسوا شعراء أكثر مما تم على أيدي شعراء ينظمون الشعر .

إن ما يمكن أن يعد من أبرز مظاهر التطور التي قربت الشعر من الكتابة النثرية ، الفرعة الدرامية في الشعر النسي يمكن أن تعتبر مخرجا للشاعر يتخلص به من مخاطر الغنائية أو واحدة الصوت ومنزلقاتها ، حتى يمكن أن يخلف بها من علو الرنين الموسيقي المطرد ، بالتلون الصوتي والإيقاعي من خلال إحداث جو من التصارع أو التآزم أو تعددية الأصوات ، إذ يستلزم ذلك ضرورة الاختزال اللغوي ، واكتنار الدلالات والإيحاء ابتعادا عن الترهل ، مع توقع فرص المبالغاة والدهشة والمفاجأة الفكرية التي توفر جوا من الخفوت والطزاجة الشعرية . وشبهه بذلك يمكن أن توفر القصيدة المدورة ، وما ممي بالجملة الشعرية ، نوعا من الخروج من رتابة التفعيلة التي أصبحت في كثير من التجارب شبيهة برتابة أوزان البحور الخليلية . وكلا الظاهرتين يمكن أن تعتبر من محاولات الاقتراب بالشعر من النثر ، بإخماد سطوة الرنين الموسيقي من خلال إطالة النفس والمراوحة وكثرة الفواصل ،

وكلها تعين على الحد من حدة الوزن ، وتوتره ويروز موسيقيته ،
 باكتناز الفجوات النفسية والتنوعات العاطفية ، والتعبير عن قلقات
 المخيلة ، وعن قدر من الاتشداد إلى الفكر والواقع .

وإذا كان ما يسمى " قصيدة النثر " ، بكل ما تتحلى به من
 خصائص جمالية ، وسمات شاعرية تتجلى فيها ينبض فيها من تصوير
 وأخيلة وإيقاعات داخلية ، قد أخذت تحتل مساحة شاسعة من الكتابات
 المعاصرة ، رمزا على التجديد ، على أيدي كتاب وشعراء كبار مشهود
 لهم ومتفق على ألمعتهم ، في الغالب ، فهل يمكن أن تعد هذه
 (القصيدة) تطورا طبيعيا لما استقر في الذهن والأذن العربيين من
 مفهوم الشعر الحديث المتطور ؟ الواقع أنه لا يمكن أن يحول أي حائل
 دون انتشار هذا النمط من الكتابة بكل جمالياتها الأثيرة المعجبة ، يعين
 على ذلك تبني بعض أعلام الكتاب ، وأشهر القوامين على وسائل الطبع
 والنشر . ولكن الشعور بقيام التناقض الحاد بين طرفي اسمها (قصيدة -
 النثر ١) لابد يبقى هذا الانقسام النفسي فيه حاجزا حادا ، يصيب ، مهما
 كان شغافا ، بأثر عدواء النفس ، وينيهها إلى عدم شرعية الموازنة التي
 كثيرا ما يقيمونها ، عادة ، بين هذا النص (الجميل) ، وبين نص القصيدة
 المنظومة (الرديء) . فهذا نص رديء لا يعتبر شعرا ، ويضيره ذلك ،
 وذاك نص جميل لا يضيره ذلك ، بسبب افتقارهما كليهما إلى النظام
 المتكامل الموحد الذي يمكن الشاعر ، بتوفير عناصر هذا النظام ، من
 السيطرة على تجربته العاطفية ، ومن بلورة هذه التجربة على شكل
 معين ، هو جوهر الشكل الشعري الحقيقي . والوزن ، وهو أحد عناصر
 هذا النظام ، لابد من توافره في النص إلى جانب العناصر الأخرى المهمة
 التي يمكن أن تتوافر في نص " قصيدة النثر " ، دون هذا الوزن ، ويبقى
 مع ذلك نصا إبداعيا جميلا ، فمقدار ما يتوافر من عناصر هذا النظام
 متكاملة ، يقترب النص ، أي نص من الشعر والشاعرية .

وفي كل الأحوال لابد أن نعتبر الأعمال الإبداعية الناجحة ، سواء كانت في الشعر أم في النثر ، جزءا من تراث الأمة الحديثة الذي يصنعه أبنائها المبدعون من خلال لغتها . وهذا الجزء مكمل للتراث القديم الذي نجح أبناء الأمة السابقون في صنعه . وكلا الجزعين من التراث ، قديمه وحديثه ، هما موضع اعتزاز الأمة والتخارها بأسجادهما ، دون تعصب لأي جانب منهما ، إذ المعيار الحقيقي فيهما الإبداع والجودة . وإذا كان التراث الشعري القديم قد وصلنا عبر هذا العصر الطويل ، وقد صفاه الزمن ، فإننا يجب أن ننظر إلى التراث الحديث من خلال هذا المنظار نفسه ، باعتبار أن ظروف المعاصرة وعدد الشعراء الضخم ، ويسر وسائل النشر والاتصال واتصاعهما تجعلنا أمام ركام ضخم ، وكم هائل من المواد المنشورة التي لابد ستخضع لمصفاة الزمن وغربلته . ولذلك فإن الاعتماد في الحكم لابد أن يقوم على أساس الإبداع الحقيقي والأثر الناجح . ومن هنا ، فإنسه قد تتوازي (قصيدة النثر) الناجحة ، وتتقارب مع النص الشعري الناجح إلى حد يقترب كثيرا من التماهي . ومع ذلك يظل لكل منهما نوعه وخصيصته المائزة .. ولا (تفاضل) بينهما . وإذا ما اعتبرنا (قصيدة النثر) الخطوة الحقيقية في تطور الشعر إلى هذا النمط ، فليس في ذلك تنازل عن وزن الشعر حسب ، وإنما قد يبدو للباحث المدقق أنها قد تقود إلى طريق مسدود ليس من السهل أن يعود منه ، بعد هذا التنظير والتفعيد ، إلى الوزن مرة أخرى ، بالقفز فوق هذا النمط من الكتابة الذي (اعتبر) تطورا للشعر الموزون وتغوقا عليه ، إذ فرض القبول بإلغاء الوزن ، وبالتالي الرضا بالتفوق عليه .

(٦)

ويمكننا هنا أن نتساءل : هل وصل الشعراء في استغلال إمكانيات

العروض والوزن إلى أقصاها ؟ وهل أصيبت هذه الأوزان بالإرهاق الجمالي نتيجة التكرار وأصبح الشعر في حاجة إلى إبداع أشكال جديدة مغايرة ؟ وهل استنفد الشعر العربي إمكانات العروض فيه ، ولم يعد ممكنا اكتشاف أي طاقة فيه من طاقات الموسيقى والإيقاع التي تعين الشاعر على الإبداع والتغيير ؟ ولكي يكون التجديد نابعا من طبيعة الشعر ومن داخله ، فإنه يمكن القول إن هناك في العروض العربي ، على الرغم من تعقده ، تنوعا وإمكانات هائلة في أشكاله لم يجر استقصاؤها أو استنفادها بعد . ومن الأقرب إلى الصواب ، ومن الطبعي أن تكون هذه الإمكانيات ، وليس النثر ، هي هدف الشعراء أصحاب التجارب ومحاولات التجديد في المراحل القادمة ، إذ إن إمكانات العروض العربي أكثر اتساعا مما استطاع الشعراء اكتشافه وتوظيفه في الشعر حتى الآن ، وما تم إنجازه ليس إلا بداية في عصر طويل من الاستقصاء الذي يمكن أن يؤدي إلى تغيير جذري كبير في موسيقا الشعر وإيقاعه . وذلك ما يمكن أن يحمل الشعراء المجددين على الكف من متابعة الغربيين والانسحاق وراء تجاربهم ومحاولاتهم ، بكتابة النثر الفني الجميل وتسميته شعرا ، دون حاجة فنية أو دوافع حياتية حقيقية تدفع شعرا إلى تقليدهم ، خصوصا أن الأساس في أوزان الشعر لدينا يختلف عما يتكون عليه من النهر في إيقاعات شعرهم .

وإذا ما عدنا إلى قولنا السابق بتوافر إمكانات هائلة من الأشكال العروضية التي لم يجر استقصاؤها ولا استنفادها ، وإن الشعراء لم يصلوا في استغلال إمكانات الوزن والعروض إلى أقصاها حتى لو أصيبت بعض الأوزان بالإرهاق الجمالي ، فإنه يمكننا أن نضيف ما لا بد من أخذه بعين الاعتبار من ظروف الأمة والشاعر ، مما له تأثير كبير على حياة الشعر وما يمكن أن يلحقه من مظاهر التطور والتحديث . فلا أحد يماري

في أن الأمة تمر في مرحلة نرد حياتي شامل ، أساسه خور النظام السياسي العربي وتهافته ، مما ألحق بالمواطن وبالفنان / الشاعر بخاصة ، اضطرابا نفسيا وحياتيا عميقا وعصبيا ، بحيث تفكر حياته في حقيقتها ، إلى الاستقرار والتوازن بكل معانيهما . ولما كانت الأشكال الأدبية ، كي تكون راقية ومنظورة ، تحتاج إلى فراغ وقدر من الاستقرار ، فإن المبدعين من الكتاب محرومون ، في الحقيقة بقسوة ، من الاثنين كليهما ، إلى حد من الجور يمكن القول معه إن الكاتب ، مثله مثل المواطن العربي وأكثر ، محروم بقسوة مبرمجة من كثير من مقومات الشخصية الإنسانية وعناصرها واحتياجاتها الأساسية ، حتى بمعايير الحياة التقليدية ، ناهيك عن معايير الحياة الديمقراطية الفاعلة الحديثة .

إننا نستطيع أن نقول بكل ثقة وبساطة إن الشاعر العربي ، في ظروفه العامة والخاصة التي تختلف عن ظروف قرينه الشاعر الغربي ، لم تتح له الفرصة حتى الآن ، كي يظن إلى نفسه ويتفرغ لها ، ويستغرق في حقيقتها الإنسانية . وكلنا ، ونحن مثله ، نستحي فيه هذا الابهتاد ونستحسنه وهو يشغل نفسه وشعره بقضايا بلاده وأمتة العامة . ومن هنا ، فإن هذا الموقف الذي يلتزمه في أحسن الأحوال ، إن لم يكن ملزما به ومفروضا عليه في أشكال متعددة ، يحدد رؤيته في الحياة ، وبالتالي يقرر لهجته في شعره . وبهذه اللهجة يعكس موقفه على حالهما . وكلا الحالين متصل عن كذب بالمزاج العام للفترة ولل عصر ، مما هيا للشعر السياسي أن يصرف الشعراء بدرجة كبيرة ، عن الانشغال بالإنسان ، موضوع الشعر ، وجوهر تجليات الشاعر ، في الأصل . وهل من ينكر طبيعة اللهجة في الرعب والاحتجاج التي سادت الشعر وحكمت الشعراء العرب طوال الوقت ، خصوصا قبل نكبة عام ١٩٦٧ ؟ وكيف يمكن أن يلحظ تحول هذه اللهجة إلى المعنوية المريرة بعدها ؟

إننا يمكن أن نلاحظ لهجة الثقة المتجددة والأمل المتفتح التي انبعثت في الشعر مع سريان روح المقاومة الفلسطينية وإعلان الانتفاضة ، لما بعثه ذلك في الأمة من إيمان جديد بها ، ولو لفترة ، تصدر خلالها وجه حياتها ، إلى أن أفلح النظام السياسي في إخفات صوتها ، وإطفاء جذوتها .

وفي الوقت الذي يمكن أن تستقر فيه أوضاع الأمة استقرارا طبيعيا : ديمقراطيا ، حقيقيا ، مرضيا ومقتعا للشاعر ، بحيث لا يعود بحس بخضوعه لأثر تطورات الوضع السياسي الدائم التغير في أمته ، والثقيل على لهجته وعلى نصته الفنية في إبداعه ، مسجد الشاعر فرصته الإنسانية في الشعور بالسعادة الحقيقية وبالفرح والسخرية المرحية التي تصله بالإنسان الحقيقي في أصالة ، وفي إطار حياته العامة ، دون أن يكون الوضع السياسي في حاجة إليه . وعند ذلك ستظهر الطاقة الشعرية الحقيقية لدى الشاعر الموهوب ، وسيوظف هذه الطاقة في جرأة أكبر في مجال الإبداع واقتناص للصور الشعرية ، وستصبح الحياة الإنسانية برمتها ميدانا لاقتناص هذه الصور ، ومجالا لإبداع حقيقي أكثر قابلية للاستمرار . وسيصبح في مقدوره استغلال إمكانات العروض والأوزان في الإبداع إلى أقصىها ، وسيغدو الشعر مجددا في حاجة إلى إبداع أشكال مغايرة تستفيد كثيرا من الإمكانات الهائلة والأشكال العروضية العربية التي ستكون ، في الغالب ، هي ، وليس النثر ، هدف أصحاب التجارب الشعرية التجديدية اللاحقة .

إن طبيعة العلم والفن كليهما ، تقضي بأن النقد ، مهما بدا رياديا وخلقا ، يظل تابعا للفن الرائد وإبداعاته ، فلا يستطيع الناقد ، ولا يقبل منه أن يحدد سلفا نهجا وأشكالا معينة للشاعر الموهوب ، فهذا الشاعر هو الذي يجدد بإبداعه المعتمد على موهبته وثقافته ، وعلى

معارفته بتراث أمته ولغته . والنقد مضطر دائما إلى أن يستخلص قوانينه من إبداع الشعراء وتغننهم تبعا للمتميز من تجاربهم وإبداعاتهم . وليس هناك مجال للحد مطلقا من نوع التجارب ، أو الحجر على المحاولات التجديدية التي يمكن أن يقوم بها شعراء نوابغ يقض لهم أن يظهروا في ظروف الحياة اللاحقة التي لا يمكن أن تقبل بفكرة تجميد العروض والحد من الاستكشاف في مجاهله ، بحصر التطبيقات فيه بما كان يحدث في الأزمنة الماضية . وليس غريبا أن تكشف الأيام في المستقبل عن طاقات تتمتع بشجاعة العبقريّة المبدعة ، فتتمكن من الإفادة من التجارب السابقة عليها كلها ، وتخرج ، على غرار الرواد السابقين من الشعراء ، بأشكال عروضية خاصة ، خصوصا أن مقدرة اللغة في الشعر من الثراء، بحيث يمكنها أن تستوعب كل التجارب المتعددة والمتنوعة ، وأن تستجيب باستمرار للمتغيرات **وأن تتواءم** مع كل التطورات . ولا بأس أن نستقرئ فيما قد يجد على الشعر المعاصر من تطور إمكان أن يستغل الشعراء المبدعون ، بجرائهم ، ما يمكن أن يكتنزه التراث الشعبي ولغته ، من ذخائر الطاقات والإحياءات والأنغام ، والإيقاعات ، ما سيؤثر في أوزان الشعر بالفصحى وفي إيقاعاته ، ويدفع نحو المزيد من إثراء التجريب في موسيقا النظم وإيقاع الشعر .

وختاما ، هل نستطيع أن نتنبأ بما يمكن أن تبدعه أجيال الشعراء اللاحقين ، من أطفال اليوم الذين ولدوا ، ومن أطفال المستقبل الذين لم يولدوا بعد ، في قرن قادم ؟ ليس من السهل أن نتخيل ما يمكن أن يلتقي مع مواهبهم ، من آثار التقدم العلمي والتكنولوجي ، ومن آثار الإعلام والفنون الأخرى كلها ، على تفتيح أذهانهم ، وتفتيح الأفكار والصور لديهم ، وما يمكن أن يثيره هذا الحشد من المؤثرات الفاعلة من توليد روح المغامرة والابتكار والإبداع لديهم ، خصوصا وستكون تجارب

الأشكال السابقة كلها قد اكتسبت من المرونة ما يؤهلها لتجارب وأشكال أخرى ذوات طبيعة أكثر تغيراً ، وأدعى إلى مناسبة المتغيرات كلها في المجتمع وفي العلم والتكنولوجيا ، وفي الحياة بعامه . ولا بد سيرى المستقبل من شعراء هذه الأجيال رواداً جديداً موهوبين لا نستطيع أن نقدر ما هي الأشكال العروضية الخاصة بهم التي من المحتمل أن يخرجوا بها ، على غرار ما خرج به الرواد من أشكال ، وما هي الآثار الشعرية التي سببوعونها مناسبة لزمان وعصر تالين ، كل ما فيهما يدعو إلى التجريب والتجديد ، فهل سيكون عروض الشعر وأوزانه وأشكاله ميادين تجاربهم ومجلى مواهبهم ومهاراتهم ؟



الهوامش

(٥) قد يجوز لنا أن نتساءل ، هل تختلف هذه الطريقة المهنية في التعليم والتعلم التي راعها أولئك البدو ، كثيرون ، عن أحدث طرق تعليم اللغات الحية ، إلا في عناصر التقنيات الطموحة والغنية الحديثة ؟

(١) بالإضافة إلى ما هو معروف من دعوة أبي نواس ونحوه على أصحاب المقدمات العقلية بدافع ما أسميته " الشعبية الحضارية " ، وليس الفلسفية ، كما بينت ذلك في بحث بعنوان " الشعبية في شعر أبي نواس " - (مجلة المورد - ٩٨ ، ١٤ - بغداد - ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م) : ٦١ - ٨٥ ، ينقل نجيب البهيتي بيوتين لمن يدعوهم " أهل الصورة " ، فبهما تصريح واضح بالقض من مكانة البعد ، والتفصيل جلسات المعلق :

لأحسن ممن يبدو يحار بها القطا ومن جهلي طيء ووصلكمبا سلحا
للاخط عني عاتقن كلالها له ملة في وجهه صاحبه ترعى

ينظر كتابه - تاريخ الشعر العربي - ط ٢ . مؤسسة الفلاح - القاهرة (١٣٨١هـ - ١٩٦١م) : ٢٩٢ ، والبحث السابق : ٦٧

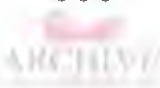
(٢) كان أحمد شوقي قد وضع مقدمة للطبعة الأولى من الجزء الأول من ديوانه عام ١٨٩٧م ، وفيها إشارة واضحة إلى إحساسه بضرورة التجديد (بحر) في الشعر . وقد حلت طبعات الديوان اللاحقة كلها من هذه المقدمة ، ولكنها طبعت ضمن العدد الخاص من مجلة الهلال - السنة الخامسة والسبعون ، العدد (١١) تشرين ٢ (نوفمبر) ١٩٦٨ - شعبان ١٣٨٨هـ

(٣) راجت هذه التسمية في كتابات الدارسين ، وهي منسوبة إلى الكتاب النقدي السذي صرف بهذا العنوان ، وكان ألفه الطراد والملازمي . وهو عبارة عن مقالات كتبا قد نشرها قبل صدور الكتاب في جزعين عام ١٩٢١م ، مع وعدهما الذي لم يتحقق بنشره في عشرة أجزاء . والمعروف أن الخلاف كان قد دب بين الملازمي وهدارحمس شكري منذ عام ١٩١٨م . ويتضمن الكتاب مقالتي للملازمي بعنوان " صم الألاعب " ضد هدارحمس شكري صديقهما الثالث . وعلى الرغم من عدم صق التسمية على الجماعة ، لهذا السبب ، فقد راجت هذه التسمية وعرفت بها الجماعة في كتب الأدب والدراسات . وقد مبه الدكتور أحمد هيكال على هذا الخطأ في كتابه " تطور الأدب الحديث في مصر " .

(٥) ينظم الشاعر قصيدته في الشعر المرسل على نمط الشعر التقليدي تماما ، فيما عدا خواب القافية الموحدة ، حيث تقوم القصيدة على وحدة البيت بشطريه المتساظرين ، وعلى بحر واحد ، كالعادة . وكل ما يختلف فيها أن كل بيت من أبياتها ينتهي بقافية وروي يختلفان أفيهما عن البيت السابق أو اللاحق له . وبذلك ظلت القصيدة تحتفظ بكل عناصر الشكل التقليدي ومظاهره ، ما عدا الملمح البارز الذي تمثله القافية الموحدة فيها ، ففقدت بذلك ما كانت تمثله القافية الموحدة من

عناصر الإيقاع المتشابه والمشارك الذي يمثل نهيات حادة ومتوالية في الأبيات كلها ، فبدأت أبيات القصيدة ، كأنها مفككة غير مترابطة ، ضد ما اعتادت الأذن العربية أن تلقاه طوال قرون . ومن هنا جاء عدم استساغة هذه الأذن هذا التغيير . وهذا الموقف مختلف عن الاستجابة وإسب هذا المظهر في شعر التفعيلة الجديد عند غياب القافية الموحدة . وتفسير ذلك أن بناء القصيدة الجديدة يختلف في الأساس عن البناء التقليدي للقصيدة ، فغياب القافية هنا ، جاء متوقفاً مع غياب كثير من عناصر البناء التقليدي ، إن لم يكن غياب هذه العناصر كلها .

ومن ثلث أن الأمر قد اتبس على بعضهم ، فابتكروا في جوهر معنى المصطلح ، اسم " فنشعر المرسل " على القصيدة الجديدة .. كما في مصطلح الشعر الحر أيضاً .. والأمر في حاجة إلى ضبط من أجل تصفية المصطلحات واستقرارها .



استراتيجية القراءة منهج نفدي
فصيدة محمود درويش:
«أنماط عاجية»

علي الشرع

استراتيجية القراءة منهج نقدي

إن البحث عن استراتيجية القراءة هو، في الواقع ، حديث عن منهجية نقدية واسعة لها جذورها في تاريخ الفكر الإنساني ، وبدأت في السنوات الأخيرة تعود مجدداً بقوة . وكون هذه المنهجية واسعة وقديمة يعني ببساطة أننا إزاء اتجاهات مختلفة في النقد المتوجه نحو القراءة . وإذا كنت لا أرغب في الحديث عن هذه الاتجاهات واختلافاتها ، فإني أكتفي هنا بالإشارة إلى نوعين من الأهداف المطلوبة لهذه الاتجاهات . النوع الأول وهو الذي يهدف أصحابه ، انطلاقاً من أسس منهجية في القراءة ، إلى معالجة طبيعة التفكير الإنساني ضمن شروط زمانية ومكانية وضمن دوافع ومصالح فكرية وحضارية خاصة ، وبالتالي معالجة مجمل الأفكار والتصورات والروى الحاصلة من كل هذه الظروف والمواضعات، بمعنى أن هدف أصحاب هذا الاتجاه في القراءة هو إعادة النظر في مجموع المقولات التي بُني عليها الفكر الإنساني وذلك من خلال إطلالة جديدة للقارئ المعاصر ، إطلالة قوامها تحليل الظروف التي أوجدت هذه المقولات والحرية التامة في إعادة النظر فيها، والاستفادة - في إنجاز ذلك - من الخبرة والمعرفة التي اكتسبها القارئ المعاصر . ومما لا شك فيه أن أصحاب هذا التوجه في القراءة ينفون ، من جهة ، المواضعات الخاصة بنشأة النص المقروء ، ويقصمون ، من جهة أخرى ، خبرتهم المكتسبة بفعل التطور العقلي الإنساني ، في تعاملهم معه ، ولعل أقوى ما يمثل هذا التوجه في القراءة

هو الاتجاه التفكيرى الذي يسعى أصحابه إلى إنشاء نصوصهم الخاصة من خلال منهجية ، لا تخلو من عدوانية ، في قراءة النصوص القديمة ، أو من خلال هدم هذه النصوص وبناء نصوص جديدة على أنقاضها - إذا أردنا استخدام المصطلح النقدي الدقيق لأصحاب هذا الاتجاه .

أما النوع الثانى من أهداف أصحاب الاتجاهات النقدية القائمة على القراءة أو استراتيجية القراءة . فهو تحليل منهجية القراءة نفسها، أو منهجية القراءة ، وما يستتبع ذلك من إيجاد أو اكتشاف ما يسمى بنظرية الكفاية الأدبية الخاصة بالقراءة أو القارئ . ولعله واضح هنا أن هدف أصحاب هذا الاتجاه هو تحليل عملية القراءة نفسها وبيان الأسس الفاعلة فيها ... وكذلك اكتشاف مجموعة الأعراف التى يتكسب عليها القارئ في مقارنة النص المقروء . ولعله واضح كذلك أن هم أصحاب هذا التوجه أيضا هو اكتشاف مجموعة المعايير والخصائص المؤسسة لما يسمى بأدبية الأدب على مستوى مؤلف النص وعلى مستوى قارئه أيضا . فأصحاب هذا التوجه النقدي يعتقدون أن عملية إنشاء النص تستند إلى مجموعة أعراف أدبية أو فكرية سابقة ، وأن عملية قراءة النص تستند بدورها إلى المجموعة نفسها من الأعراف الأدبية والفكرية التى بنى عليها النص . ولعل خير من يمثل هذا الاتجاه النقدي هو جوناثان كولر في كتابه " نظرية الشعر البنيوية " .

ولابد من الإثارة هنا إلى أن الحديث على استراتيجية القراءة قد سبق النقاد إلى ملاحظة الاختلافات في منطلق القراء قديمهم وحديثهم، فالقراء القدماء كانوا يفترضون الكمال فيما يقرأون ، أو على الأقل كانوا يوحون بذلك ، وبالتالي فإن هذه الفرضية الضمنية أو الصريحة كانت تدفعهم إلى العناية الفائقة بالنص المقروء حتى لا يقعوا في خطأ الفهم أو الاستنتاج ، وهذا يعنى بوضوح أن شخصية القارئ

القديم كانت تضع في هيبة النص المقروء ، مع أن القارئ في الحقيقة هو الذي يعطي هذا النص هيئته وقيمه ، وهو الذي يعطيه معناه أيضاً .

وبطبيعة الحال إن القارئ القديم ليس قارئاً واحداً ، ولم يكن قارئاً في زمن واحد أيضاً . ومع اختلاف القراء والاختلافات الناتجة عن تطور عقولهم بفعل الزمن ، بدأ لدى القارئ القديم وعي على نواياه ومقاصده في ممارسة فعل القراءة . ومن هنا نجد ألواناً مختلفة من القراءات التي ترتب عليها ألوان مختلفة من التأويل أو التفسير . لكن هذا التنوع في ممارسة فعل القراءة بفعل التطور العقلي أو المعرفي ، ظل يستمر بفرضية هيبة النص . حقيقة كان النقاد القدماء يدركون جيداً ، وبخاصة بعد نقلات حضارية واسعة ، سوء النية في القراءة ، وكانوا يتبادلون الفهم حول سوء القصد في القراءة أو حول التهميش في ممارسة فعل القراءة . وما لا شك فيه أن ثقة القارئ القديم بنفسه بدأت تتزايد ، وبالتالي بدأ القارئ القديم يدرك أنه يقع في مركز العملية الفكرية . ولعل هذا الإحساس ظهر واضحاً في قراءة النصوص الأدبية واللغوية المرتبطة بأمور الإنسان الدنيوية ، في حين ظل هذا الإحساس غامضاً وخفياً في حالة النصوص ... أو الدينية .

أما القارئ الحديث ، وفق منهجية النقد القائمة على القراءة أو استراتيجية القراءة ، فإنه ينطلق من فرضية معاكسة تماماً في ممارسة فعل القراءة ، وهذه الفرضية تقوم على تصور هو : إن النص المقروء لا يقوى على التجسد أو الحياة إلا بجهد القارئ وعيه وإدراكه . وهذا يعني ببساطة أن القارئ الحديث ، وفق هذا المنهج النقدي ، يضع نفسه في مركز إنتاج العملية الفكرية والأدبية من جهة ، ويعني ، من جهة أخرى كذلك أن الصورة النهائية للنص المقروء لا تتحقق إلا بجهد مشترك لقوى متعددة هي : المؤلف والقارئ ومجموعة

الأعراف اللغوية والأدبية والفكرية التي يستند إليها كل من المؤلف والقارئ علي السواء .

وبعض النظر عن خطورة الطرح الذي يقدمه النقد المتوجه نحو القراءة والقارئ ، فإنه لابد من الإقرار هنا بأن فعل القراءة الجادة يستند دائماً إلى استراتيجية خاصة ، وأن كل قراءة جادة لابد أن تنطلق من استراتيجية محددة . ولعله لا مبالغة في القول : إن الفرق بين الناقد الحقيقي وذلك المتطفل علي الساحة النقدية - أو حتى علي الساحة الأدبية العامة - ينحصر في القدرة علي ممارسة القراءة الجادة ، أو في القدرة علي تخير منهجية أو استراتيجية محددة في القراءة . إن الصلة حميمة بين القراءة والصلية النقدية الكلية . ولعله لا مبالغة في القول أيضاً : إن القراءة المنهجية والصلية النقدية شيء واحد . وأكثر من ذلك يمكن القول إن ما نسميه اتجاهات نقدية هو في الواقع تنوع في القراءة أو تنوع في الاستراتيجية الكامنة وراءها .

وإذا كان الحديث اليوم عن النقد المتوجه نحو القراءة يبدو وكأنه حديث عن موضوع جديد فإن ذلك مؤشر إلى أن النقاد أنفسهم قد انتهوا في توجهاتهم النقدية إلى ما كانوا يبحثون عنه : أي القراءة وفق منهجية ما ، والاتجاهات النقدية إذ تنتهي إلى هذه النتيجة فإنها في الحقيقة تفتح الأبواب علي آفاق لا تنتهي إلا بنهاية الإنسان القارئ . فإذا كان الحديث عن القراءة آخر ما نتحدث به عن الاتجاهات النقدية ، فإن الحديث عن القراءة يعني أيضاً القبض علي الجوهر الثابت في الصلية النقدية ، ويعني في الوقت نفسه إطلاق حرية الأجيال القادمة في إعادة القراءة وفق ظروفهم وتطور مداركهم . ويمثل هذا التصور النقدي يلغي كل التحيز إلى ، أو التوقُّع في إطار مدرسة نقدية تتشبث بالدوام والثبات .

المثال الذي اخترته نموذجاً لبيان أسس منهجية القراءة هو قصيدة محمود درويش " أمشاط عاجية " ^(٢) من قصائد " لماذا تركت الحصان وحيداً " الصادر في طبعته الأولى سنة ١٩٩٥ . والقصيدة تتألف من ست فقرات ، اثنتان منها قصيرة والأربع الأخرى متساوية الطول تقريباً .

أشير بداية إلى أن هذه القصيدة موزعة في الغموض ، وهي من الناحية لا تختلف كثيراً عن معظم قصائد درويش في مراحلها الشعرية المتأخرة ، وغموض هذه القصيدة لا يلاحظ فقط في دلالة جملها أو صورها ، وإنما يلاحظ كذلك في غموض العلاقة بين فقراتها . والغموض ، على أية حال ، يوفر المجال المثالي لممارسة نشاط القراءة من جهة ، ويوفر المجال المثالي أيضاً **لدراسة الكيفية** التي تتحقق من خلالها عملية القراءة . كما أن هذا الغموض يستدعي القارئ لأن يختط لنفسه قبل غيره ، خطة أو استراتيجية محدّدة لممارسة فعل القراءة .

أعترف أن تجربتي مع درويش وشعره تجربة طويلة ، وهذا يقتضي أن أكون أسست لنفسي ألفة مع شعر درويش قبل أن أبشر قراءة هذه القصيدة . وأعترف أيضاً أنني قبل أن أقرأ درويش كنت قد مضيت شوطاً بعيداً جداً في قراءة الشعر العربي المعاصر ، وهذا يقتضي كذلك أن أكون قد أسست لنفسي ألفة بمجموعة أعرف كتابتها القصيدة العربية المعاصرة ، ومحمود درويش ليس إلا حلقة من حلقاتها المتأخرة .

وقبل مباشرة قراءة هذه القصيدة أحاول أن ألزم نفسي ، وفق ما تقتضيه تطبيقات النقد المتوجه نحو القراءة ، بأن أخرج من دائرة المعرفة الضمنية إلى دائرة التعبير الصريح عن الخطوات الإجرائية التي

أنتمها في القراءة ، والتي تسوقني في النهاية إلى بلورة معرفتي
الضمنية بالأداء النهائي لفعل القراءة . ولا أخفي هنا أن اتباع مثل هذا
الإجراء أو مثل هذه الاستراتيجية هو في الحقيقة ما يمارسه كل من
عاشي القراءة الجادة . ولعل الفرق بين القراءة الجادة وغيرها مما
يُحسب على الدراسة الأكاديمية يكمن في مدى إحساس القارئ بمسؤوليته
إزاء فعل القراءة وفق خطوات إجرائية محددة ، هذا إذا لم أقل إن مثل
هذا الإحساس قد لا يتأتى لكل من رغب في أن يكون قارئاً . لكن النقد
المتوجه نحو القراءة لا يقتضي بأن يكون للقارئ مثل هذا الإحساس
بمسؤولية فعل القراءة وإنما يتعدى ذلك بالطلب إلى القارئ أن يدرسوا
عملية القراءة ذاتها ، وأن يصفوا أو يحلوا الخطوات الإجرائية لفعل
القراءة ذاته ، وذلك من أجل صياغة مجموعة القواعد المستخلصة من
تجربة القراءة (أو القراءات) وبالتالي من أجل إقامة المنهجية العلمية
الثابتة (أو المتسمة بطابع علمي من نوع خاص) - المنهجية التي
يمكن أن يكجا إليها أو أن توظف وتستثمر في قراءة نصوص أخرى أو
نصوص آتية لم تكتب بعد . وهنا يكمن الجوهر الحقيقي لما تحوم حوله
طلباً لتحديد منهجية أو استراتيجية القراءة .

وقبل مباشرة قراءة قصيدة درويش أيضاً أودّ أن أعفي نفسي
من مسؤولية تقييم المحتوى المضموني لهذه القصيدة ، أو على الأقل أن
أعفي نفسي من الإجابة على مثل هذه الأسئلة : هل المضامين الفكرية
التي تقدمها القصيدة جديرة بمثل هذه المعاناة أو هذا الجهد ؟ هل ما
يقدمه الشاعر في هذه القصيدة يمثل إبداعاً بكرة أم أنه صورة أخرى مما
تعززه الثقافة برموزها أو وسائلها المختلفة ؟ هل كان الشاعر بحاجة
إلى مثل هذا الضوضاء والتعقيد حتى يقدم لنا ما قدم ؟

أقول بداية أودّ أن أعفي نفسي من ذلك بقدر الإمكان وأنا أعرف

أن لا أحد مؤهل للإجابة على مثل هذه القضايا والأسئلة إلا القارئ الخبير المثقل بالخبرة وبمعرفة الأعراف الأدبية والمتسم بحساسية لا تقل عن حساسية المؤلف نفسه ؛ القارئ المتسم بكل هذه المواصفات ، وحده ، هو المؤهل للحديث عن مثل هذه القضايا أو هذه التساؤلات . ومع إدراكي ذلك كله إلا أنني سأعتمد فقط إلى بيان أسس منهجية القراءة أو إجراءات فعل القراءة ، تاركاً القضايا التي أثرتها لتمثل مرحلة تالية من مراحل القراءة النقدية، إن ما يعني هنا هو بيان آلية فعل القراءة مع إدراكي أيضاً أن بيان أسس آلية القراءة لا ينفصل أبداً عن بقية الجوانب النقدية المترتبة على قراءة من منهجية معينة .

يقول درويش في الفقرة الشعرية الأولى من قصيدة " أمشاط عاجية " :

من القلعة انحدر الغيم أزرق
نحو الأرقعة ...
شال الحرير يطير
ومرب الحمام يطير
وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً
على وجهها وتطير
وروحى تطير ، كعائلة النحل ، بين الأرقعة
والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا
ويغرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام
ويرمي على خدها خده ...
في طقوس الزفاف الطويل الطويل

ما الذي نفعه إزاء هذه الفقرة الشعرية التي تبدو وكأنها سلسلة من كلمات وجمل آتية من لغة أخرى بالنسبة لابن اللغة العادي أو ابن اللغة المفتقد للخبرة أو لحساسية اللغة الأدبية وأعرافها ؟ ما حال القارئ العادي أو المفتقد الخبرة في أعراف اللغة الأدبية قبل أن تقدم له تفسيرات القارئ الناقد المضطلع بدور القراءة النقدية ؟

في هذين السؤالين يكمن ما نسميه استراتيجية القراءة . فالسؤال الأول خاص بفعل القراءة وما ينوي القارئ الناقد فعله ، والسؤال الثاني خاص بحال ابن اللغة العادي أو من هو بحكمه ممن يفتقد القدرة على قراءة الأدب أو فهم الأعراف الأدبية . وانتقال القارئ الناقد من حال الحيرة إزاء النص إلى حال الكشف عن ممارسة فعل القراءة وفق إجراءات محددة . وانتقال القارئ العادي أو من هو بحكمه من الإحساس بالصع والجهل إزاء النص إلى حالة الإحساس بالمعرفة والكشف - هذا الانتقال من الطرفين معا هو ما ندين به لاستراتيجية القراءة أو للنقد المتوجه نحو القراءة .

إن سلسلة الكلمات والجمل الواردة في نص الفقرة المذكورة والتي هي أشبه بمسبل من الأصوات من متكلم بلغة مغايرة - إن هذه السلسلة التي تصكّ السمع دون أن تقارب دائرة الفهم أو الإدراك ، لا يمكن أن نتعامل معها دون آلية محددة ، ومنطلق هذه السلسلة من الكلمات والجمل منطلقة على نفسها لا تسمح لمبتطل الدخول في رحابها ما لم يكن مسلحاً أصلاً بآلية محددة في القراءة . فما هذه الآلية ؟

إن النظر إلى هذه الفقرة الشعرية دون التنبيه إلى الوحدات الفرعية المشكلة لها ، يسوق إلى سوء فهم الفقرة كاملة . كما أن عدم التنبيه إلى الوحدة الفاعلة من بين هذه الوحدات الفرعية ، وبالتالي عدم التنبيه إلى العلاقات الدلالية بين الوحدة الفاعلة وبقية الوحدات ، يسوق

بدوره إلى سوء فهم الفقرة كاملة ، وإلى سوء فهم القصيدة كلها أيضاً ، أو على الأقل يسوق إلى قراءة من نوع ما لا أدري ماهيته .

ومن وجهة نظري ، إن هذه الفقرة تتألف من أربع وحدات : الأولى وتتشكل من الجملة الخبرية التالية : من القلعة انحدر الغيم أزرق نحو الأرفقة ، والثانية وتتشكل من الجملتين التاليتين : شال الحرير يطير/ وسرب الحمام يطير ، والثالثة تتشكل من الجمل التالية : وفي بركة الماء تمضي السماء قليلاً / على وجهها وتطير ، والوحدة الرابعة تتشكل من جمل بقية الفقرة : وروحي تطير ، كعامله النحل ، بين الأرفقة/ والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا / ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام/ ويرمي على خذها خده ... / في طقوس الزفاف الطويل الطويل .

أما بالنسبة لمبرر تقسيم هذه الفقرة إلى هذه الوحدات الفرعية المشار إليها ، أو بالنسبة لتحديد الوحدة الفاعلة ، أو بالنسبة لعلاقة الوحدة الفاعلة ببقية الوحدات الأخرى فأمور سيأتي بيانها بعد الوقوف على طبيعة الوحدة الفرعية الأولى ، التي اعتبرها الوحدة الفاعلة في بقية الوحدات الأخرى .

إن الوحدة الفرعية الأولى المتمثلة في الجملة الخبرية الأولى تضع القارئ إزاء تساؤل رئيسي ، والإجابة عليه تشكل مدخلاً لفهم الفقرة الأولى ، ومن ثم مجموع فقرات القصيدة كلها . والسؤال هو : لماذا تكون القلعة نقطة بداية انحدر الغيم ؟ وهذا السؤال يسوق إلى آخر وهو : ما القلعة هنا ؟ ومن هذا التساؤل يبدأ فعل القراءة . فالشاعر الذي اختار جملة : من القلعة انحدر الغيم أزرق / نحو الأرفقة ، لم يكن اختياره عشوائياً ؛ لقد كان حقيقة يقصد هذا التعبير مدخلاً لقصيدته ، ولطه قبل أن ينجز ذلك كله كان إزاء خيارات أخرى ، وجاءت الجملة التي ابتدأ بها بعد تمحيص ، بغض النظر عن نوعه : عقلياً صرفاً أو

حسباً مدرباً . وبالتأكيد أن اختيارات الشاعر كانت وفق حساسية خاصة إزاء عرف أدبي أو شعري متفق عليه ضمناً أو استصلاً في إطار اللغة الأدبية التي يستخدمها . ومادام الأمر كذلك فإنه لابد أن يكون في اختياره قد استقر على قاعدة في إنشاء الدلالة ، قاعدة كفيلة بأن تجعله هو مدرِكاً لما يقول ، إذا أراد أن يقرأ شعره ، وكفيلة أيضاً بأن تجعله مطمئناً إلى أن ما يقوله مستند إلى أصول عرفية مماثلة بيني عليها قارئه المتوقع . وهكذا ، ومن خلال هذا العرف المشترك بين الشاعر وقارئه ، ينشأ فعل القراءة ، ومسؤولية القارئ تبدأ من حيث ينتهي الشاعر .

من هذا التصور أعود لطرح السؤالين الخاصين بالجملة الأولى التي افتتح بها درويش نصه الشعري ، وهي الجملة التي اعتبرتها الوحدة الفاعلة في الفقرة الأولى من هذا النص : لماذا القلعة نقطة لبداية اتحدار الغيم ؟ وما القلعة ؟ لابد من الإشارة هنا إلى أن المفردة في العسل الشعري ، وفي القصيدة الحديثة بشكل خاص ، ليست وثيقة الصلة بدلالاتها المعجمية ؛ إنها تراوحت محاولات التقييد لتشكّل لنفسها مجالاً من الدلالات ، ومهمة القارئ أن يعي ذلك . فالقلعة في نطاق خبرتنا مرتبطة بالمكان العالي ، وهي بناء ولكنها ليست بيتاً ؛ إنها عالية ومعزولة ومشرفة وملفحة بالفضوض ومسورة بالقوة وموحية بالسلطة . ومن هذه القلعة بهذه المواصفات المشكلة مجالاً دلاليّاً لها ، اتحدار الغيم أرقي نحو الأرقّة .

ولا أظن أن هناك صعوبة في تحديد دلالة " الغيم الأرق " وذلك لارتباط هذا التعبير بقرينة دالة في قوله : " نحو الأرقّة " ، فالغيم (ولون الزرقّة مألوف في هذا السياق) ليس إلا المطر . وهذه الدلالة قائمة على عرف أدبي معروف له مصطلحه الخاص ، وأعني هنا المجاز المرسل .

ولعلنا الآن نطمئن بسهولة إلى الدلالة الأولية التالية من جملة الشاعر:
 نزل المطر من الغيم الأزرق من جهة القلعة (بالمواصفات التي ذكرت)
 وسأل في الأرقعة . ومع أن هذه الدلالة مقبولة إلا أن لفظة القلعة تظل
 متشبهة بغوضها ، فهي ليست للمكان الذي نزل منه المطر وإنما هي
 الجهة التي اتحد من ناحيتها الغيم أو المطر ، أي الجهة العلوية
 الغامضة الموحية بالسلطة وبكل المعاني التي في خبرتنا عن القلعة .
 وأنا هنا لا أريد أن أستبق الحديث عن إichاعات أخرى للقلعة وإنما أكتفي
 أنياً بالدلالة الأولية التي أشرت إليها مع الأمل أن يتذكر قارلي بأن القلعة
 ليست إلا مؤشراً لقوة علوية فاعلة . وهذا التحفظ في دلالة القلعة الذي
 أبدية الآن سيوضح لاحقاً في الحديث عن دلالة الوحدات الفرعية الأخرى
 من الفقرة الأولى .

وإذا تركت الجملة الأولى مقيدة بدلالة أولية ومفتوحة في الوقت
 نفسه على احتمالات دلالية أخرى فإني أطرح السؤال التالي حول
 الجملتين التاليتين المشكلتين للوحدة الفرعية الثانية : شال الحرير بطير/
 وسرب الحمام بطير / وسؤالي هو : ما الصلة بين هاتين الجملتين
 والجملة الأولى ؟ أو ما العلاقة بين دلالة هاتين الجملتين والدلالة الأولية
 للجملة الأولى : نزول المطر من جهة القلعة ؟

إن هاتين الجملتين ، موضعياً ، واضحتا الدلالة لو أخذنا
 منفصلتين عن السياق الذي وردتا فيه . لكن المشكلة هنا تكمن فيما
 نفترضه نحن القراء من تواصل السياق الدلالي في نص الخطاب الشعري
 أو أي خطاب آخر ، وهو الأمر الذي نفتقده للوهلة الأولى فسي وضع
 هاتين الجملتين بالنظر للجملة السابقة . إن الرابط بين هاتين الجملتين
 وسابقتهما ليس رابطاً بالمعنى المفهوم للنحو ، وهنا لا أستثني النحو
 التحويلي أو التوليدي . إن هاتين الجملتين المرتبطتين معاً بالعطف

مستقلتان نحويًا عن الجملة الأولى ، كما أنهما ظاهرياً غريبتان في دلالتهما عن دلالة الجملة الأولى . وإزاء هذه الوضعية لهاتين الجملتين لابد أن يتدخل القارئ ليمارس فعل القراءة ، سواء كان تدخله مدفوعاً بضرورة وجود صلة ما في سياق نص الخطاب الشعري وفق أعراف الشعر المعهودة ، وهذا هو الافتراضي الأول ، أو كان مدفوعاً بدواعي مخيلته الخاصة التي تقتضي ضرورة إضفاء معنى على ، أو إيجاد علاقات بين - جمل نص الخطاب الشعري ، وهذا هو الافتراضي الثاني ، أو كان مدفوعاً بدواعي تعاطفه مع نص لم ينجح صاحبه في إيجاد لحمة بين أجزائه ، وهذا هو الافتراضي الثالث . وأنا أتحدث عن الافتراض الأخير ، أي التعاطف مع نص فاشل ، وأنا أتحدث عن درويش ، فإن الافتراضين الأول والثاني يكملان بعضهما ويسوقان إلى نتيجة واحدة . فإذا كان أسلوب الشعر وأعرافه تقتضي ضرورة وجود الصلة بين هاتين الجملتين وسابقتهما ، فإن هذا يحفز تصورات القارئ الذي تأبى مخيلته إلا أن ترى مثل هذه الصلة . لكن السؤال ، مرة أخرى ، هو : ما هذه الصلة ؟

لقد افترضت في تحليلي للجملة الأولى دلالة أولية وهي أن الشاعر يخبرنا عن نزول المطر من جهة القلعة بالمواصفات التي ذكرت ، وإذا صحت هذه الدلالة فهل بإمكاننا أن نتصور أن الشاعر يستدعي حالات شعرية تعقب نزول المطر من خلال هاتين الجملتين : شال الحرير بطير / وسرب الحمام بطير / ، وأنه قد فعل ذلك دون أن يربط هاتين الجملتين بسابقتهما بأية أداة من أدوات الربط المعهودة ، أو أنه فعل ذلك من خلال الرغبة في الاقتصاد اللغوي ، أو من خلال الرغبة في الاستفادة من تقنيات موظفة في فنون أخرى : المونتاج مثلاً - أو تتابع الصور دون روابط ظاهرة ؟

إن التراضاتى هذه ، كما هو واضح ، تتوجه نحو إيجاد الصلة بين هاتين الجملتين والجملّة الأولى التي سبقتهما في السياق أو تتوجه نحو كشف نوع نحوي خاص هو ما يمكن تسميته بنحو الأندب . لكن المبالغة بالنعمة للقارئ لا تقتصر على إيجاد مثل هذه الصلة ، إنها تتعدى ذلك للتساؤل حول طبيعة اختيار الشاعر للصور المتخيلة في هاتين الجملتين : فلماذا اختار الشاعر صورة المرأة وشالها الحريري الذي يطير ، كتعبير عن حالة شعورية تعقب المطر ؟ ولماذا اختار الشاعر صورة سرب الحمام الذي يطير ، ليعبر عن حالة شعورية تعقب نزول المطر ؟ والتساؤلات لا تتوقف أيضاً . فإذا كان الشاعر قد استدعى حالات شعورية تعقب نزول المطر ، فهل كان حذسه مشغولاً بترتيب هذه الحالات ؟ ولعمري من التوضيح أقول :

لقد قدّم الشاعر صورة جميلة قوامها : امرأة يطير شالها الحريري لدى نزول المطر . أو بفعل الريح المصاحبة لنزوله ، ثم أعقب هذه الصورة بصورة جميلة أيضاً وهي : صورة سرب حمام يطير لدى نزول المطر أو بتأثير من الريح المصاحبة له . فهل كانت الصورة الثانية مرتبطة بنزول المطر أم أنها جاءت تصعيداً جمالياً ونفسياً لمعطيات الصورة الأولى ، أي صورة المرأة وشالها الحريري ؟ هل كان حذس الشاعر مشغولاً بتعقب حالات الشعور وترتيبها في آن . إن صورة سرب الحمام في هذا السياق الشعري ليست مجرد حدث مضاف أو وصف يضاف لإيجاد ركام من الأحداث أو الأوصاف ، إن هذه الصورة تعبير عن إحساس منفتح متعالٍ متحررٍ منطلق ؛ إنها تعبير عن حالة التسامي المصاحبة للإحساس بالجمال الذي قدّمه الشاعر من خلال صورة المرأة وشالها الحريري .

ولعله واضح الآن أن كل هذه المعاني التي أشرت إليها ، مأثولة

في أساليب الشعر وأعراف اللغة الأدبية ، وهي معان مألوفة عندما يحدد الشاعر إلى توظيف صورة المرأة أو صورة الطير والطيوان أو الحمام بشكل خاص . لكن مع أن هذه المعاني مألوفة ، ومع أنها تستند إلى أعراف اللغة الشعرية إلا أنها في الواقع ليست مما عبر عنه الشاعر بوضوح ، ولعلها ليست المعاني التي خطرت ببال الشاعر أو قصدت منه بشكل واضح . إن كل هذه المعاني جاءت بفعل القراءة التي تقارب تخوم التجربة الشعرية وتقترب من أصول الحالة الشعرية لدى الشاعر نفسه قبل أن تتجسد هذه الحالة لغة أو شعراً .

وإذا كانت قرائني قد تركزت موضعياً في الجمل الشعرية لتحليل الألف الشعرية الثري المنداح عن لغة الشاعر ، فإن منهجية القراءة تحفزني لطرح أسئلة أخرى تلج عليّ وأودّ لو كانت الإجابة عليها سهلة . وهذه الأسئلة لا تتوجه فقط نحو الألف الدلالي والتخييلي لجمل معينة وإنما تتوجه أيضاً نحو تبين حركة النص الشعري وتوجهاته الفكرية والجمالية ، ليس في حدود الجمل المفردة وإنما في فضاء النص وفي نسج الشبكة الكلية التي تؤسس لوحدة النص وتكامله . ولعل السؤال التالي مثل واحد من هذه الأسئلة : هل كان لدى الشاعر هواجس خفية إزاء موضوع الذكورة والأنوثة وهو يتحدث عن المطر المنحدر من القلعة بفضوض ، وهو يتحدث أيضاً بشغافية عن سلوك أنثوي مختار ، وهو يتحدث كذلك عن حالة من التماسي المصاحبة لحديثه عن الأنوثة؟ إن مثل هذا التساؤل ليس مجرد استرسال في وهم القراءة . إنه تساؤل يصب في صميم حركة النص الشعري المتوجه نحو فكرة الإبداع والناسل المتجدد ، كما سنتبين ذلك الآن في الحديث عن الوحدة الفرعية الثالثة في الفقرة الأولى من قصيدة أمشاط عجيبة .

تشكل الجملة الشعرية التالية الوحدة الفرعية الثالثة من الفقرة

الأولى في قصيدة " أمشاط عاجية " : " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً / علي وجهها وتطير " . لقد كاد حضور الجملتين المشكلتين للوحدة الفرعية الثانية : شال الحرير يطير / وسرب الحمام يطير ، ينمينا استمرارية السياق بين جملة الوحدة الأولى وجملة الوحدة الثالثة ، وفي الحقيقة أن استمرارية السياق بين جمل هاتين الوجدتين ما كانت لتبين لولا تحديد الدلالة الأولية لجملة الوحدة الأولى أي : نزول المطر من السماء أو من جهة القلعة كما يقول الشاعر . فمن هذه الدلالة نستطيع أن نفهم دلالة جملة الوحدة الفرعية الثالثة ، فنزول المطر من السماء أو من جهة القلعة أدى في النهاية إلى تجمع الماء في البركة ، لكننا بقدر ما نحضن في بيان الصلة بين جملة الوحدة الأولى وجملة الوحدة الثالثة ، فإننا مازلنا نحسن بصعوبة الإحاطة بدلالة جملة الوحدة الثالثة . فالنصوص الذي يكتنف دلالة جملة الوحدة الثالثة يقتضي تحليل هذه الجملة على أكثر من مستوى . وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء الحاجة الماسة إلى قراءة مدققة وفق منهجية فاعلة .

صحيح أن جزءاً من دلالة هذه الجملة قد تتضح بالاحتكام إلى أعراف استخدام اللغة الشعرية ؛ فكلمة " السماء " في قول الشاعر : " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً علي وجهها وتطير " ، يمكن أن تفهم وفق معطيات المجاز المرسل ، بمعنى أن من يحلّ بالسماء هو الذي يمشي قليلاً علي وجه بركة الماء . لكن هذا التخييل يوضح كلمة السماء فقط في حين تظل الدلالة الكلية للجملة عصية على الفهم والاستيعاب . ومع ذلك فقد ينطلق القارئ من معطيات المجاز المرسل في كلمة السماء ليجد منفذاً لفهم دلالة الجملة من خلال طرح مثل هذا السؤال : إذا كان من يحلّ بالسماء هو الذي مشى علي وجه بركة الماء قليلاً وطار ، فهل هذا المعنى يمكن أن يكون أساساً لتوضيح دلالة الجملة

كاملة؟ وكيف؟ من الصعب التوصل إلى إجابة شافية ما لم يلجأ القارئ قسراً إلى خبرته الخاصة بعيداً عن الدلالة المحلية التي يفترض وجودها في بنية الجملة أو في صورتها أو في التركيب النحوي الذي ينظم علاقات مفرداتها . فالقارئ إزاء هذه الحالة مضطر للاعتماد على خبرته المستمدة من مرجعية معينة ربما تكون هي المرجعية نفسها التي أفاد منها الشاعر في إنشاء الدلالة . ولكن قبل تحديد هذه المرجعية نُذكر بشارتي السابقة إلى مسألة الذكورة والأنوثة ، وإلى مسألة التشوُّع أيضاً . وإذا تذكرنا ذلك وحدنا المرجعية أو الأصل الذي نشأت منه جملة الشاعر دلالة وصورة ، وربما مفردات أيضاً - إذا فعلنا ذلك وجدنا أنفسنا إزاء كشف حاول نص الجملة الحيلولة بيننا وبينه ، وإذا فعلنا ذلك وجدنا أنفسنا أيضاً إزاء مؤشرات لا تبتد غموض هذه الجملة فقط ، وإنما نسوق إلى فتح آفاق النص وتحدد توجهات صاحبه **الفكرية** ، وتكشف الكيفية التي يشكل من خلالها نصه سواء على مستوى المضامين أو على مستوى الأختلة أو على مستوى اختيار المفردات الخاصة والعلاقات التي تدرج ضمنها أو وفقها .

وبكل بساطة أقول : إن مرجعية هذه الجملة هي لغرات محددة من سفر التكوين في نص التوراة . وفيما يلي أقدم ترجمة للغرات اخترتها من نص سفر التكوين ، متصلة بموضوع حديثنا الآن^(١) :

في البداية ...

كانت الأرض دونما شكل ، وخاوية

وكانت الظلمة تغطي وجه الأعماق

وتحركت روح ... على وجه الأعماق

وقال ... لتكن سماء في وسط

الأمواه ، ولتفصل السماء الأمواه عن الأمواه

الأمواه التي تحت السماء عن

الأمواه التي فوق السماء

وكان ما أراد ...

وقال ... : لتجتمع الأمواه التي تحت

السماء مع بعضها في مكان واحد

ولتبرز الأرض اليابسة

وكان ما أراد ...

وقال ... دع الأمواه تنتج

بوفرة مخلوقات متحركة ذات

حياة ، ولتنتج طيوراً تطق فوق

الأرض في فضاء السماء المفتوح

... حيثاناً عظيمة

وكل مخلوق حي يتحرك ، مما

أنتجته الأمواه بوفرة ، يتناسل

كل من نوعه ، و... كل ذي جناح

متناسلاً من نوعه

ورأى ... ذلك كله جيداً

وقال ... الإنسان على صورتنا

مشابهاً لنا ، ولندع للبشر سيادة

على سمك البحر وعلى طيور الجو وعلى
الماشية فوق كل الأرض وعلى كل
الزواحف التي تزحف على وجه الأرض
هذه هي سلالات السموات والأرض
وكل نبهة في الحقل قبل أن تكون
في الأرض وكل عشب في الحقل قبل
أن تنمو ، ...

إن ما يقدمه لنا النص التوراتي لا يسلط ضوءاً ساطعاً يضيء
جوانب النص فحسب ، وإنما يضيء نحن القراء إزاء حقيقة جوهرية في
تشكيل النص الشعري لدى درويش ، وهذه الحقيقة أن درويش نفسه
قارئ ماهر يبني نصه بفعل القراءة الجادة ، الأمر الذي يدعونا نحن
القراءة إلى ضرورة التوصل إلى الكيفية التي يقرأ الشاعر من خلالها
أصول مادته الشعرية وإلى النهج الذي يهد إليه الشاعر في توظيف
أصول مادته الشعرية ليخرجها من نص يمتلكه هو بكل جدارة. ونحن ،
في حرصنا على الاقتراب من تخوم عملية تشكيل النص من مرجعية ما ،
نحاول أن نتوصل إلى الأرضية المشتركة التي تجمع بين مؤلف النص
ومتلقيه ، وهي الأرضية التي يؤسس عليها الفهم المتبادل بين صاحب
النص وقارئه .

إن الفقرات التي لفتتْنا من نص التوراة تتوجه كلها نحو
سياق دلالي خاص بعملية البدء ، وهو السياق نفسه الذي التفتت إليه
درويش وأقام عليه نصه الشعري. فالتوراة تقول : تحركت روح ... على
وجه الأمواه ، ونفهم من نص التوراة أن دلالة السماء ليست مجازية ،

أي ليست قائمة على معطيات المجاز المرسل في البلاغة العربية ؛ فالسماء أداة أو آلة مسخرة لأداء وظيفة محددة : " ولتكن سماء في وسط الأمواه ، ولتفصل السماء الأمواه عن الأمواه " . ونفهم من النص التوراتي معنى الحضور القصدي المتمثل لإرادة القوة في مسألة ... الماء أو نزوله أو تحديد مساره ، أو في جعله وسطا لصلابة ... : 'وقال... لتجتمع الأمواه التي تحت السماء مع بعضها في مكان واحد ولتبرز الأرض ' . وأهم من ذلك كله ، بالنظر إلى نص درويش ، هو هذا الربط الذي يقيمه النص التوراتي بين الأمواه ومخلوقات محددة وبخاصة الطيور : " دع الأمواه تنتج بوفرة موجودات متحركة ذات حياة ، ولتنتج طيوراً تحلق فوق الأرض في فضاء السماء المفتوح " ، و... حيثانا عظمى وكل مخلوق حي يتحرك مما أنتجته الأمواه بوفرة ... و... كل ذي جناح من الطيور ...

من هذا المدخل يأتي فعل القراءة ، ومن هذه المرجعية النصية يتقدم القارئ بالتفسيرات التي سبق وأشار إليها ، فالحديث عن القلعة ومجالها الدلالي الواسع لم يكن من افتراض قراءة واحدة ، وبهذا المعنى فإن المطر (أو الغيم الأزرق) الذي اتحد ، في قصيدة درويش ، من القلعة هو في الحقيقة قراءة دقيقة يمارسها الشاعر إزاء إرادة القوة ، نستطيع الآن أن نفهم بوضوح جملة درويش الشعرية " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلا / على وجهها وتطير ، وروحي تطير " . فقد جاءت جملة الشعرية الصريحة لمسألة بدء الإنسان على صورته ، وهو المعنى الذي عبر عنه درويش بهذه المحاورة بين الروح التي تحركت على وجه الماء ، وروح صوت النص الشعري ، وذلك في قوله : " وفي بركة الماء تمشي السماء قليلا / على وجهها وتطير / وروحي تطير " . ولطنا نستطيع أيضا من خلال هذه المرجعية أن نفهم هذه الأجواء الخيالية في قصيدة درويش المرتبطة بالطير والطيوان : شال الحرير يطير / ومسرب

الحمام يطير / وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً / على وجهها
وتطير / وروحي تطير / . فكل هذه الأجواء الخيالية المفصلة بالحركة
وصور الطير والطيوان .

لكن التفاتة درويش ، هو الموضوع الذي سبق إليه أدونيس
ومهد مضامينه وأخيلته ، كانت نقطة انطلاق نحو أفق شعري خاص عبر
عنه درويش بأصالة واضحة جداً على المستوى المضموني والتخييلي ،
وإن كانت أصالته حلقة جديدة أو تنويعاً جديداً من تأملات أدونيس
الشعرية في السيل الفكري نفسه .

لقد قدم درويش في الوحدات الفرعية الثلاث من الفقرة الأولى
بمفوض لم تكن ملامحه .. وهو الآن يختط ، في الوحدة الفرعية الرابعة
التالية من الفقرة الأولى ، طريقه الخاص في تأمل وجوده الذاتي ضمن
حركة البدء الكلية :

وروحي تطير ، كعائلة النحل ، بين الألفة

والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا

ويغرق خاتمها منذ خمسة آلاف عام

ويرمي على خدّها خده ...

في طغوس الزفاف الطويل الطويل

لقد انطلق درويش من حكاية البدء ، وربط حضور صوت نصه
الشعري بهذه الحركة ، أو بلغة درويش . وابتداءً من هذه النقطة تنطلق
روح صوت النص الشعري انطلاقاً خاصة . وخصوصية هذه الانطلاقة
واضحة جداً ، فهو ينظر الآن إلى عملية البدء من وجهة نظر الإيمان ...،
الإيمان الذي يتأمل عملية البدء من واقع ظروفه الإنسانية ، ومن هذه
الخصوصية نلاحظ وجهة نظر صوت النص الشعري إزاء حضوره فسي

الوجود؛ فهو يستلم بأن روحه بدلت في الحضور لحظة تحركت روح ... على وجه الأمواه ، ولكنه يشعر منذ هذه اللحظة بأنه يدب بضنك وشقاء ومعاناة ، وهو المعنى الذي نستنتجه من قوله : " وروحي تطير كعاملمة النحل بين الأرقعة ". وإذا كانت الإشارة ، إشارة عامة ، فإن مجريات البدء بالنسبة لصوت النص الشعري تأخذ أبعداً مكانية خاصة مرتبطة ببهلة الشاعر أو أرضه ، وهو المعنى الذي نستنتجه من قول الشاعر : " والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا .. إلى فعالية البحر الأبدية في عملية الإنبعاث ، فإن البحر لدى صوت النص الشعري حاضر . ولا أريد أن أطيل الحديث حول الخوازم المسرحية : " والبحر يأكل من خبزها ، خبز عكا / وفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام / ويرمي على خدها خده ... ". لهذا ، فإن صوت النص الشعري يرى أن عملية متجددة ، والإنسان ... حاضرٌ بجوهره بشكل بذكرنا بتصور التحولات ، وهو المعنى الذي نجده في قول درويش : " والبحر يفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام / ويرمي على خدها خده ... / في طقوس التزفاف الطويل الطويل " .

من خلال هذا التفسير أو هذه القراءة يجد المرء نفسه غير قادر على تجاهل مجموعة المضامين والأخيلة الشعرية التي قدمها أدونيس في " كتاب التحولات والهجرة " و" المسرح والمرايا " و" مفرد بصيغة الجمع " . فقد شغل أدونيس منذ نهاية الستينات بالتعبير عن الإحساس الإنساني الخاص ، من وجهة نظر الشعر والشاعر ، إزاء هذه المسألة ، وقد تجسد ذلك لديه من خلال مضامين التحول والمرايا المتجددة على مسرح الوجود . ومن خلال هذا التفسير أو هذه القراءة يجد المرء نفسه أيضاً غير قادر على تجاهل المضامين الأساسية التي قدمها أدونيس - وبطبيعة الحال التي قدمها أدياء آخرون وكان لأدونيس التفاتة خاصة تجاههم - حول مسألة العلاقة بين مضامين عملية البدء ومضامين

عملية الإتيحات الأدبي أو الإبداع ، وهي العلاقة التي قادت أدونيس الى اعتبار اللغة أو الشعر أو القصيدة ، المرحلة الأخيرة في سلم التحولات والمرحلة الأولى لتحولات جديدة^(١). فقد انتهى درويش إلى هذه المرحلة من التفكير ، وكان لأدونيس دور فعال في تمهيد قضايا مثل هذا اللون من الفكر ، كما كان له دوره الفعال أيضاً في تطويع التعابير والصور الشعرية المناسبة لمثل هذا الموضوع. وإذا كان الحديث عن هذا الموضوع في شعر درويش يستحق عناية أكبر ويتطلب استقصاءات أوسع - وقد باشرت فعلاً مثل هذه المحاولة - فبإني أكتفي هنا فقط بمتابعة الفقرة الثانية من قصيدة " أمشاط عاجية " وفق التفسير أو القراءة التي شرعت بها . يقول درويش في الفقرة الثانية :

تقول القصيدة :

فلنتأمل

ريثما تسقط النافذة

فوق " اليوم " هذا الدليل المباحي

كيف نتعامل مع هذه الفقرة التي تبدو وكأنها فقرة في الهواء بالنظر لمعطيات الفقرة الأولى ، أو على أحسن الأحوال كأنها فقرة واضحة تعطل سياق التواصل مع الفقرة الأولى ، كما يقول النقد المتوجه نحو القراءة . ثم ما هي مسؤولية القارئ إزاء ما يفترض فيه التواصل في السياق الشعري لدى درويش أو أي شاعر يمثل أداته الشعري ؟ من المؤكد حقاً أن القارئ المتطفل على أعراف إنشاء الشعر أو قراءته ، لن يستطيع تبين اللحمة بين هذه الفقرة وسابقتها أو لاحقتها ، ولعله من الصعب تماماً أن تفهم هذه الفقرة بعيداً عن استراتيجية أو منهجية يختطها القارئ لنفسه إزاء النص الشعري كاملاً . ومن هنا

فلا بأس أن يزعم القارئ لنفسه شيئاً من القوة والتسلط وهو يحاول أن يبحث عن معنى لهذه الفقرة ، أو يحاول أن يبرهن على وجود خيوط بنية النص الشعري مضموناً وفناً أيضاً . وزعم القارئ لنفسه مثل هذه القوة أو هذا التسلط مستمد من هذه الحرية التي منحها الشاعر لنفسه في بحث المعنى أو بحث العمل الفني . ومما لا شك فيه أن كل الشعراء المدققين كانوا قراء مهرة وكانوا أيضاً قراء متسلطين ، ومما لا شك فيه أيضاً أن كل القراءات الجادة للمتلقين كانت قراءات متسلطة . والجامع بين الشاعر والقارئ (المتلقي) هو هذه القراءة القوية ؛ فالشاعر كان قارئاً متمرداً على قراءات متسلطة قبله ، وهو يحاول فسي قراءته أن يحدث رؤاء أو يبشر برؤاه ، الخاصة أو رؤى جديدة لم تأت من فراغ ، وإنما أتت من دوام التأمل في كل ما سمع وما قيل وما استقرّ عليه غيره من فناعات وأفكار وتجارب ، وهو يحاول أيضاً في قراءته أن ينزع نفسه من كل ذلك ليؤسس للحقيقة أو للتجربة أو للقناعة من خلال ما يعاين وما يحسن . والأمر نفسه يصدق على المتلقي الذي يتركز بدوره حول معانيته الخاصة للتجربة الإنسانية ، وينطلق في حوار مع ما يقرأ . وبالتالي فإنه - القارئ - يباشر فعل القراءة القوية المتسلطة بحرية لا تقل عن الحرية التي يتوخاها صاحب النص لنفسه ... ومما لا شك فيه أن كلا الطرفين المشتركين في عملية إنشاء النص أو تلقيه يستند إلى أعراف أدبية محددة ، وهي الأعراف التي تجعل إمكانية التواصل بينهما ممكنة بل وحقيقية أيضاً .

وبالرجوع إلى الفقرة الشعرية الثانية المشار إليها ، بعد هذا الاستطراد ، فإني أقول إن معطيات هذه الفقرة ليست وليدة تأملات الشاعر في هذه القصيدة فحسب ، وإنما هي وليدة تأملات طويلة سبقت هذه القصيدة وسبقت العمل الشعري الذي أدرجت فيه . فنقد استحوذ

علي درويش فكرة شعرية كبيرة ولمدة طويلة ؛ فكرة كانت تظهر بين الحين والآخر بشكل متنام في عدد من قصائده في أعماله الشعرية المتأخرة ، وفحوى هذه الفكرة هو أن درويش يرى في اللغة أو القصيدة شكلاً متطوراً من الحضور الإنساني في الوجود ، كما يرى فيهما بلورة لمرحلة متسامية من مراحل التحول والطواف الممتد . وإذا أردت استخدام مصطلح شعري دال ، فإني أقول إنه كان يرى في اللغة أو القصيدة مرآة تختزن حضوره الإنساني المتحول في حركة أو طواف مستمرين . ولعله من الصعب الآن أن أستعيد هنا ما كتبته عن هذا الموضوع في شعر درويش أو شعر أدونيس الذي أسس لهذا النوع من التفكير الأدبي في الشعر العربي المعاصر ، ولهذا فإني أكتفي بالإشارة إلى مثلين فقط من شعر درويش ، ورد الأول في ديوانه " ورد أقل " وورد الثاني في ديوانه " أحد عشر كوكباً " . فقد جاء قول درويش في قصيدة " قريباً من الصور " بعد عدة صور من تحول صوت النص الشعري⁽³⁾ : " سألت القصيدة فأغرورقت بالدموع " ، وفي ذلك إشارة إلى اعتراف من القصيدة بحال الذين مروا في حركة التحول والطواف ، وغدوا مادة لتشكيل سلسلة من الكائنات المتحوكة . كما ورد قوله التالي في تطوير لهذا المعنى بحيث تبدو القصيدة وكأنها مرحلة من مراحل التحول الذي يبدأ من البحر وينتهي في القصيدة ، وهذا المعنى يبدو الفكرة الممهدة للفقرة الشعرية الثانية التي بصدد النقاش الآن⁽⁴⁾ :

لا باب يفتحه أمامي البحر

قلت : القصيدة

حجر يطير إلى أبي حجل ، أتعلم يا أبي

ما حل بي ؟ لا باب يلقه عليّ البحر لا

مرآة أكرمها لينتشر الطريق حصي أمامي

أو زيد

من المؤكد أن هذا التصور للغة أو القصيدة ليس مقصوراً على درويش ، وقد سبق وكررت الإشارة إلى أدونيس الذي يلور هذا التصور الشعري في مرحلة مبكرة . لكن المسألة ليست مقصورة على أدونيس أيضاً ؛ فإحساس الناس باللغة صسورة لمتكلموها أو خازناً لتاريخ حضورهم الوجودي ، قضية فكرية ووجدانية قديمة ، كما أن إحساس الشعراء باللغة أو القصيدة خازناً لوجودهم الفاني أو العابر أمر مأثوف ، وقد ألمح إليه الشعراء وعبروا عنه منذ وقت مبكر . ومن يقرأ قول عروة بن الورد التالي لابد أن يعجب من حساسيته الشغالة جداً إزاء الحضور الإنساني في الوجود وعلاقة هذا الحضور باللغة التي هي بمثابة المرآة الأكثر استمراراً بالنظر إلى الفناء الإنساني العاجل والمثير للفتنة :

أفلي عليّ اللوم يا ابنة منذر	ونامي فإن لم تنتهي النوم فاسهري
لرئيسي ونحسي لم صلت إنسي	بها قبل ألا أملك البيع مشنري
أحاديث تقي والقي غير غلد	إذا هو أمسي هامة تحت صبر
تجولب أعمار الكناس وتشتكي	إلى كل مصروف تراء ومنكر

فإحساس عروة بن الورد بحتمية الفناء تدفعه إلى معانقة الحضور الإنساني القوي في الوجود بالفعل ، والمعاشة الفعوية للقيم الإنسانية المثالية ، كما يدفعه هذا الإحساس إلى بلورة هذا الحضور الإنساني العابر باللغة الباقية بعد غياب الجسد ، أو بالأحاديث الباقية ، بلغة عروة ، بعد أن ينتهك الجسد وتتمزق أشلاؤه وتتصري أوصاله . فهذه الصورة الحادة جداً القائمة على المقابلة الصارخة بين الأحاديث الباقية والجسد المنتهك ، لم تكن مجرد هوس عابر ، وإنما هي تجسيد

أخاذ مدھش للإحساس الإنساني بمعضلة الوجود المتمثلة بحقيقة الفناء وبحقيقة الوجود الفعلي ، في آن . والمخرج الذي اهتدى إليه عسرة ، كما اهتدى إليه كل الشعراء الكبار ، هو اختزان الفاعلية الإنسانية الجوهرية والحقيقية ، في اللغة أو في الأحاديث ، كما يقول ، قبل أن تتعري حقيقة الجسد الفاني . ولا أظن أن إبراز عروة لصورة الرأس / الهامة / مقذوفة بين الأحجار ، فارغة مجوفة ، تتجاذب تجاوبها الأصداء والرياح ... الرأس العارية المكشوفة لمن كان يعرفها أو ينكرها [هناك شروح أخرى لقول عروة لا تغيدني في هذا السياق] - لا أظن أن إبراز عروة لصورة الرأس / الجمجمة الخالية / كان مجرد تمسيق عفوي أملت إغراءات الإطالة . إن الرأس رحم الإحساس والفكر وأصل اللغة ، والمدرك قيمة اللغة في حفظ الوجود الإنساني قبل أن تنزلق قدم الإنسان في ظلمة الفناء .

إن إحساس عروة باللغة أو الأحاديث البالية ، إحساس عميق يشارف جوهر العجز الإنساني إزاء المعضلة المحيرة : الوجود الحقيقي والفناء الحقيقي . وهو الإحساس الذي قاده إلى اللغة القابضة على النقيضين : اللغة الشاهد على الحضور والغياب ، اللغة المرحلة النهائية للغياب والمرحلة الأولى في الحضور ، اللغة الخالدة التي تجمع على مآلذتها دفعة واحدة الأجيال المتعاقبة والعقول المتباعدة ، أو اللغة التي يلتقي في رحابها أبطال الأساطير ، كما يقول البياتي في فترة مبكرة من شعره^(١) :

صاح بنا

أهدأ من عهد عاد تنقضي

والأنحاحي والقبور

تملأ الأرض ، ولكننا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيدة

مثل أطفال نقى ، نتساقى

... الحب الذي ألهى جديده

إننا نذهل كالورد

ونحيا في قصيدة

مثل أبطال الأساطير التقينا في المعرة

زهرة تعقب زهرة

لقد دخل عروة وكل عشاق اللغة ضمن أعراف التفكير الأدبي ،
وهي الأعراف التي يدين لها درويش ومتلقي شعره فعندما يقول
درويش:

تقول القصيدة :

فلننتظر

ريثما تسقط النافذة

فوق " ألبوم " هذا الدليل السياحي

عندما يقول درويش هذا الكلام فإنه لم يقل من فراغ، وصورته
الشعرية الخاصة بالدليل السياحي ليست قائمة في فراغ، وليست أحسن
حال من صورة الدليل السياحي الذي قدمه عروة ؛ فالجسد لديهما آلة
عارية وتبقى اللغة أو للأحاديث الباقية . ومن هنا فالسلطة للغة كما يقول
درويش، وهي التي تقول وهي التي تعرف للصور اللامتناهية في
الطواف الأبدى المستمر الإنساني .. وكل ما علينا قطه كما تقول اللغة

هو أن ننتظر حتى تسقط الضوء على هذا الشبح أو هذه الصور في اليوم الدليل المياعي . وقول درويش " ريثما تسقط النافذة فوق اليوم هذا الدليل ... " تحويل بسيط للتعبير الشائع " إسقاط الضوء أو تسليط الضوء ... وقول درويش " اليوم الدليل المياعي " تعبير عصري عن الشبح الذي مانتك يظهر في تحولاته المستمرة ... وعندما أستخدم الشبح فإني أقصد الإشارة إلى شبح أدونيس في " كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار " ذلك الشبح الإنساني المبحر في التطواف بين أرائك الصخر وشغافية اللغة أو ضوء النجوم .

هذا هو ما أقصده بالأعراف الأدبية المشتركة بين مبدع النص ومتلقيه .. وهي الأعراف المؤسسة للغة التفاهم الشعرية بين من يؤلف النص ومن يقرؤه أو يتلقاه .

إن الفقرة الشعرية الثانية من قصيدة " أمشاط عاجية " هي - بهذا التفسير - وليدة الفهم الذي توصلت إليه في الفقرة الأولى ، فالإنسان الذي طارت روحه لحظة أن مشيت السماء على وجه الماء - هو ذاك الإنسان نفسه الذي عرف الوجود بخبرته الخاصة ، وعرف أنه موجود من تراب معين ، وأنه إلف البحر نشأة وفناء ، وأنه منذ خمسة آلاف عام - أو خمسة ملايين عام - يبحر في الظهور والاختفاء ، والحضور والغياب ، وأنه مانتك في دوامة الطواف أو الزفاف الطويل الطويل ، كما يقول درويش ، وأنه سيكون سعيداً إذا دخل رحاب اللغة وأسلم قياد وجوده لسلطانها .

وهذه الفقرة الشعرية الثانية المجسدة لمعنى سلطة اللغة الخازنة للوجود الإنساني ، هي بدورها المقدمة لمعطيات الفقرة الشعرية الثالثة من قصيدة " أمشاط عاجية " :

أنخل من إبطها الحجري ، كما

يدخل الموج في الأبدية . أعبر

بين العصور كآني أعبر بين الغرف

أرى في محتويات الزمان الأكيفة :

مرآة بنتٍ لكتعان

صحن الحساء الأشوري

سيف المدافع عن نوم سيده الفارسي

وقلن الصقور المفاجيء من علم نحو آخر

فوق صواري الأساطيل ..

كيف نتوصل إلى دلالة مثل هذه الجمل الشعرية : أدخل في
إبطها الحجري ، كما / يدخل الموج في الأبدية . أعبر / بين العصور
كآني أعبر بين الغرف / دون الأخذ بالاعتبار للتفسيرات التي قدمت
للقصيدة في الفقرة الشعرية الثانية ؟ أو دون التفسيرات التي قدمت حول
دلالة اللغة بالنسبة للشاعر في الفقرة الشعرية الثانية ؟ إن صوت النص
الشعري يدخل في إبط القصيدة الحجري ، فلماذا توصف القصيدة بهذا
الوصف ؟ ويصف صوت النص الشعري دخوله في إبط القصيدة الحجري
بقوله : كما يدخل الموج في الأبدية ، فكيف نفهم هيئة دخول صوت
النص الشعري في إبط القصيدة الحجري بالطريقة التي قدمها درويش ؟

حقيقة لا أستطيع تجاهل التفسير الذي قدمته لدلالة لفظة
(القصيدة) في الفقرة الثانية ، كما لا أستطيع أن أتجاهل معنى التحول
الأبدي بين الظهور والاختفاء أو الحضور والغياب بالنسبة لصوت النص
الشعري الذي اتخذ هيئة الموجة في دخوله عالم القصيدة وفي عبوره
بين العصور . إن القصيدة بالنسبة لصوت النص الشعري هي شاهد

الحضور والغياب في آن ، فهي اللحظة التي تشارف دفعة واحدة عالم الحياة وعالم الموت ، وهذا المعنى نجده في هذا الوصف للقصيدة حيث صوّرت جامعة لدفع الحياة وبرودة التحجر " أدخل في إبطها الحجري... " ، وبمعنى آخر إن القصيدة هي معبر صوت النص الشعري في تطوافه بين قطبي الوجود (حضوراً أو حياة وغيباً أو موتاً) ، أما صوت النص الشعري نفسه فهو الموجة المتكررة أبداً ، وهو نفسه الجوهر ... الدائم التحول ، وهو نفسه الذي ينتقل بين القصيدة والتحجر ، بين اللغة والفناء ... وهو إذ يفعل ذلك بهذه الموصفات يمثلك قدرة الشبح في التنقل الدائم بين العصور ، وهو بهذه الموصفات أيضاً ألف ما يجري في العصور المتلاحقة ، فكل ما يراه كان قد خبره بحق ؛ فالمكان واحد وهو مكانه ، وأحداث العصور واحدة وهي الأحداث التي خبرها :

... أعبر / بين العصور كأنني أعبر بين الغرف / أرى محتويات الزمان الأليفة //.

إن صوت النص الشعري ، الشبح المتنقل في التحول والطواف ، أو الموجة المتكررة أبداً بين الظهور والاختفاء في عالم كوني واحد - إن هذا الصوت الشعري الذي يجد حركته محصورة بين قطبي الوجود : الحياة (واللغة أو القصيدة خاتمة هذه الحياة) والموت والتحجر - إن هذا الصوت الشعري يدرك الوقائع الإنسانية المتكررة ، والأمور الحياتية العادية ، والجماليات الإنسانية البسيطة المرافقة لوجود الكائن الإنساني المتحول . وهو إذ يدرك كل ذلك ، يعرف يقيناً أن القصيدة أو اللغة هي الحافظة لوقائع حياة الإنسان اليائس في طوائفه الوجودي الأبدية ، ويدرك أن ما تحفظه اللغة - للشاهد على هذا الطواف - هو هذه الصور المألوفة والمنظلة بالوجدانات الإنسانية : جمالاً وفرحاً وحزنًا وشعوراً

بالأسي . فهو يعان من خلال القصيدة محتويات الزمان الأكفلة التي ينشغل بها الإنسان في العادة : مرآة بنت لكتعان ، وأمشاط شعر من العاج ، وصحن الحساء الأثوري ، وكل هذه الأمور من مشاغل الإنسان العادي البسيط في حياته اليومية . كما يعان أيضاً ملامح من عبودية الإنسان وتسلط الأسيد ، وهي الملامح المتكررة في التاريخ الإنساني : "صيف المدافع عن نوم سيده الفارسي" ، كما يعان أيضاً صوراً من محاولة الإنسان في التمرد أو الاحتفاء بمظاهر القوة أو السطوة : "وقفز - الصقور المفاجيء من علم نحو آخر / فوق صواري الأساطيل" . ومما لا شك فيه أن درويش يتخير هذه الملامح الإنسانية البسيطة بعناية ، فهي الملامح المثقلة بأحاسيس الإنسان وهي الملامح التي اعتادت القصيدة على رصدها أو التعبير عنها .

إن فهم وظيفة " القصيدة " أو اللغة على هذه الشائكة ، أي بمعنى أنها الوسيط الأسطوري الذي يوهل صوت النص الشعري للإطلاقة على الأبعاد المكانية والزمانية للتجربة الإنسانية في تاريخها الطويل - إن فهم وظيفة القصيدة أو اللغة على هذه الشائكة هو الذي يساعدنا على تبين المعاني الخفية، والصور والأخيلة التي تبدو لنا مفككة في نص "أمشاط عجيبة" ، وهو الذي يساعدنا على تبين الصور الخفية بين الفقرات الشعرية التي تبدو وكأنها نتوءات متباعدة .

فالفقرة الشعرية الرابعة التالية التي تبدو وكأنها صيغة تقريرية مباشرة ، لا تنفصل عن أو تتناظر مع مجمل الرؤيا الشعرية التي وضحت فيما سبق من حديث :

لو كان لي حاضر آخر

لامتلك مفاتيح أمسي

ولو كان أممي معي

لامتلكت غدي كله

إن صيغة الشرط (أو التركيب النحوي الشرطي) تسهم في إبراز التقريرية في المعنى ، لكن مع ذلك فإن تقريرية الشرط لا تخفي المعنى الشعري الخفي الكامن فيها . فكيف يكون لصوت النص الشعري حاضراً آخر ؟ وكيف له أن يمتلك من خلال الحاضر الآخر مغايبات الأمل ؟ وكيف يتأتى له أن يحضر أمسه ليمتلك غده كله ؟ إن التركيب الشرطي التقريري المشرع ظاهرياً بالجدل الفلسفي ، لا يبتعد في الواقع عن المقولة التي دأبت على تكرارها في كلامي السابق . إن هذا التركيب يعزك تصورات الشاعر عن قدرته على الإطلاقة على الأبعاد الزمانية والمكانية من خلال الرؤى الشعرية أو من خلال القصيدة أو اللغة . ودرويش في هذا السياق يذكرنا بالصيغ الخبرية الجازمة التي دأب أدونيس على تكرارها وهو بسيط أمامنا الحالة الشعرية أو قوة الشعر العجيبة التي تمنحه القدرة على الإطلاقة على الأزمان المتباعدة . والمقتبسات التالية من شعر أدونيس وكلها من قصيدة الوقت ، تعزك الصلة بين درويش وأدونيس :

قل لنا يا لهب الحاضر ماذا سنقول ؟

مزي التاريخ في حنجرتي ...

حاضناً سهلة الوقت ورأسي برج نار

--- كشف البهلول عن أسرارهِ

إن هذا الزمن دكان حلي

حاضناً سنبله الوقت ورأسي برج نار
منهك التفت الآن استشرف ما تلك الخرق
هو ذا أقرأ في اللحظة أجيالاً وفي الجنة آلاف الجثث

حاضناً سنبله الوقت ورأسي برج نار
آخر العهد الذي أمطر سجيلاً يلاقي
أول العهد الذي يمطر نطقاً^(١)

إن درويش ، وهو يتجنب الصيغة الخبرية الجازمة في تعبيرات أدونيس ، ويؤثر عليها التركيب الشرطي المشعر بالتمني ، - لا يبتعد حقيقة عن مرقاب الرؤيا الشعرية الذي يطل منه أدونيس : فكلا الشاعرين يطل من نقطة عالية متسامية صاعدة مسن عمق الحاضر ومشرفة بتسام على أبعد الماضي وآفاق المستقبل الآتي . والثقة التي تبدو واضحة لدى الشاعرين ، أتية من إحساسهما وقناعتهما بنمطية التجربة الإنسانية المتكررة ، بما تنطوي عليه هذه التجربة من تكرار مظاهر الألم والقسوة والانشغال بشؤون الحياة العادية . فلو كان درويش يمتلك حاضراً آخر لوجد نفسه إزاء صورة أخرى للأمن ، ولو كان واعياً بحق ملامح الأمن لتيقن من تكراره في غده الآتي . وهو بالتأكيد لا يستطيع ذلك إلا من خلال اللغة (الشعر أو القصيدة) الخازنة تجربة الإنسان في تحولاته أو طوافه ... في الوجود : حياة وموتاً ، ألقاً وانطفاءً . ومن المؤكد أن هذا الوعي ليس وعياً بسيطاً ، ولا يتحقق بهذه الدرجة من البساطة أو الوضوح ؛ إنه وعي الرؤيا الشعرية المنبثقة من وعي دقيق لواقع التجربة الإنسانية ، وبالتالي المطلة من

ألقى متمسماً مراً حاصل من هذا الوعي للواقع . ومما لا شك فيه أن هذا الفهم لطبيعة رؤيا الشاعر الغامضة هو الذي يقودنا لتبيين معطيات الفقرة الشعرية الخامسة التالية من قصيدة " أنشطة عاجية " ، ودون هذا الفهم ستظل الفقرة الخامسة عاجزة على الإدراك من جهة ، وغير واضحة الاقتران والتألف مع ما سبقها من فقرات شعرية ، من جهة أخرى :

غامض سفرى فى الزقاق الطويل

المؤدى إلى قمر غامض فوق سوق النحاس

هنا نخلة تحمل الهرج عني

وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة

حولى لصنع تراجيديا مكررة ، والخيال

هنا بالغ يتجول فوق الخبار أليفا

كأنى لا شأن لى بالذى سوف يحدث

لى فى احتفالات بوليس قصير .. عما قليل

إن هذه الفقرة الغامضة حلقة أخرى من حلقات الطواف الوجودي الدائم أو السفر للغامض فى الزقاق الوجودي الطويل . ولدرويش كلام فى السفر ، لكن المضى الرمزي للسفر أو الرحيل أو الطواف قد استقر منذ فترة طويلة فى تحولات أدونيس فى أقاليم الليل والنهار ، وفى الممرح والمراب^(٧) . إن السفر هنا ، بكل بساطة ، يعنى التجوال المستمر لجوهر الكائن الإنسانى ؛ التجوال الذى يمتد صعوداً وهبوطاً بين فضاءين مستمرين : الفضاء الأعلى حيث الحياة والتألى والتسامى باللغة أو النور ، والفضاء الأسفل حيث الموت وارتداد الجوهر فى الكائن الإنسانى إلى أرضية المادة الأولى التى تشكل منها . وهذا

المعنى يستشف استشفافاً من هذه الصورة الشعرية التي يقدمها درويش: " غامض سفري في الزقاق الطويل / المؤدي إلى قمر غامض فوق سوق النحاس / ". فهذه الصورة تحدد حركة الجوهر في الكائن الإنساني في مدى يتراوح بين الحضور المادي الثقيل " سوق النحاس " والحضور الأثيري " القمر الغامض فوق سوق النحاس ". وهذه الحركة تتكرر بإيقاع آخر دون أن تبعد عن الفكرة الجوهرية ، وذلك من خلال الصورة التالية في قوله : " هنا نخلة تحمل البرج عني / وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة / حولي لصنع تراجيديا مكررة "٢. إن الإغراب في تأليف الصورة أو في تعميم التألف في أجزائها ينبغي أن لا يبعثنا عن الحركة الإنسانية لمخيلة الشاعر ، فمخيلته تجد تناقضاً حياً بين حركة الجوهر الإنساني صعوداً وهبوطاً بين سوق النحاس والقمر الغامض ، من جهة ، وبين تصعد الجوهر الإنساني في ارتفاع النخلة الموحى بالإشراف والتماسي ليمتد في هاجس الأغنية أو الطم أو اللغة (التي توظف الأدوات البسيطة لتعد الحركة بين الوجود المادي والوجود الأثيري) ، وعودة الحركة ما هي إلا النمطية الثابتة لحركة الجوهر في الكائن الحي بين قطبي الوجود : الموت والحياة ، الحضور والغياب ، الوجود المادي الثقيل والوجود الأثيري المتسامي . وهذه الحركة النمطية المتكررة هي عين المأساة التراجيدية للوجود الإنساني ، المأساة التي عبر عنها درويش بوضوح في قوله :

وهاجس أغنية تنقل الأدوات البسيطة

حولي لصنع تراجيديا مكررة .. /

ولم يبتعد درويش عن أفق هذه الحركة المتكررة في صورته الشعرية التي اختتم بها فقرته الشعرية الخامسة :

.. والخيال

هذا بائع جالس يتجول فوق الغبار أليفاً

كأنني لا شأن لي بالذي سوف يحدث

لي في احتفالات يوليس قبصر .. عما قليل

ولعل الإضافة التي يقدمها هنا هي رغبته في نفسير مدى وعيه بهذه الحركة التراجيدية المتكررة . فكيف يعني هذه الحركة ؟ وهل هناك وعي من نوع ما يرأب دوران هذه الحركة النمطية المتكررة أبداً ؟ إن ما يضيفه درويش هنا هو هذه الوقفة إزاء مدى وعي الذات على دوراتها ، وهو الوعي الذي يتحقق بفعل الخيال أو المخيلة التي تبدو وكأنها وسيلة الإدراك الأولية والأساسية ، التي تعالين حركة الذات الخاصة بين قطبي الوجود : الحياة والموت ، أو النور والغبار ، كما أنها وسيلة الإدراك الأولية لمعاناة حركة الذات في عالمها الموضوعي أو حضورها في الزمن التاريخي . ومن هنا نفهم الإشارة إلى يوليس قبصر ، فحضور قبصر هو تأكيد على ما تعالينه الذات في دوراتها في عالمها التاريخي بالإضافة إلى ما تعالينه في دوراتها بالمعنى الميتافيزيقي.

ليس لدي شك الآن فيما افترضته في بداية هذه القراءة لقصيدة " أمشاط عاجية " ، عندما أشرت إلى ارتباط هذه القصيدة بالتأمل في مسألة البدء والتكوين بعامة ، ومسألة البدء والتكوين من خلال الذكورة والأنوثة بخاصة . وإذا كانت حركة الدوران التي أشرت إليها مراراً في حديثي السابق قد جرت من خلال تقلب الجوهر الحي في الكائن بين القطب المادي والقطب المتماسمي ، فإن الشاعر يبدو أكثر وضوحاً في ربط هذه الحركة بعنصر الذكورة والأنوثة وذلك من خلال الصور التي يقدمها في الفقرتين (المسادسة والمابعة) من قصيدة " أمشاط عاجية "

فالفقرة السادسة التالية تفصح عن الدوران في أفق الذكورة والأنوثة ، وأكثر من ذلك تفصح عن فكرة خاصة مؤداها أن الذكورة والأنوثة مجرد وجهين لحركة واحدة أو عنصرين فاعلين لاجتراف فعل واحد هو دوام استمرار دوران الجوهر الحي في الكائن في حركته الوجودية . يقول درويش :

أنا والحبوبة نشرب

ماء الممرّة

من غيمة واحدة

ونهبط في جرة واحدة

إن أجواء هذه الصورة تعودنا إلى أجواء مطلع النص حيث انحدر الغيم من القلعة ، وحيث مشيت السماء على وجه أمواه البركة قليلاً ، وحيث طارت روح الكائن المخلوق . فما أجمله الشاعر هناك بفصله هنا في الفقرة السادسة ، فروح الكائن الحي التي طارت بعد أن مشيت السماء قليلاً على بركة الماء (وهو المعنى الذي قدمته الفقرة الأولى) - تشق الآن على نفسها لتتجلى بصورة الذكورة والأنوثة معاً منحدرين من غيمة واحدة ، وهما (الذكورة والأنوثة) إذ يمارسان لذّة الوجود (نشرب ماء الممرّة) ينتهيان أيضاً ليغيبا معاً في مصير واحد أو كما قال نهبط في جرة واحدة . والمنشأ والمصير واحد : الغيم وجرّة الماء .

إن مدى حركة الجوهر الحي في الكائن يمتدّ بحتمية مطلقة بين أفقي الذكورة والأنوثة . والجوهر الحي في تكرار وجوده ، حبيس هذا المدى : حياة وموتاً ، ظهوراً واختفاءً . ولعله لا جديد - ظاهرياً - في هذا المعنى الشعري ، فقد قرأ هذا التصور في وعي الناس وفي

التصورات الدينية والفلسفية . لكن مع ذلك فإن درويش ينحاز بشكل واضح إلى فكرة الوجود المتكرر بشكل مطلق في العالم الأرضي بفعل الذكورة والأنوثة . والفقرة السابعة من قصيدة " أمشاط علجية " تعزّر هذه الفكرة :

رسوت بمينائها ، لا لشيء سوى

أن أمي أضاعت مناديلها ههنا ...

لا خرافة لي ههنا . لا أقبض

.....

لي ههنا كي أعتىء ذاكرتي بالشعر

وأسماء حراسها الواقفين على كتفي

انتظاراً لفجر تحتمس . لا سيف لي

لا خرافة لي ههنا لأطلق أمي التي

حملتني مناديلها ، غيمة غيمة ، فوق

ميناء عكا القديمة ... عند الرحيل

إن صوت النص الشعري هنا (وهو يمثل عنصر الذكورة) يرسو في ميناء الحبيبة ، لا لشيء إلا لأن أمه أضاعت مناديلها ههنا !! فما معنى هذا الكلام ؟ حقيقة إن صوت النص الشعري يرى في التجانس إلى ميناء الحبيبة نمطاً وجودياً مكرراً بشكل حتمي ، أو يرى فيه دورة وجودية مكررة لدورة أخرى سابقة ؛ فحبيبته (الميناء الذي يرسو فيه الآن) صورة مكررة لأمه التي كانت بدورها ميناء رسا فيه عاشق آخر ، فالميناء الذي يرسو فيه الآن ، فيه من آثار أمه إشارات دالة على وجودها (إن أمي أضاعت مناديلها ههنا) .

وصوت النص الشعري ، مع إحساسه بتكرار الدورة الوجودية ، يعق نفسه ، كما يقول ، من التفسيرات الخرافية لوجوده ، ويتحرر تبعاً لذلك ، من المعتقدات التي اقتصرت بهذه التفسيرات ، بما في ذلك مفهومها للزمن ومفهومها لمسؤولية الفرد في الوجود وفق تصورات العقاب والثواب :

لا خرافة لي هنا . لا أقبض

.....

لي هنا كي أعبء ذاكرتي بالشعر

وأسماء حراسها الواقفين على كتفي

انتظاراً لفجر تحتمس

ولست بحاجة هنا لتوضيح عبارات النص الشعري : " لا أقبض .. لا خرافة لي هنا كي أعبء ذاكرتي بالشعر / وأسماء حراسها الواقفين على كتفي / انتظاراً لفجر تحتمس ... " ، فصوت النص الشعري الذي لا يقابض ... أو يغلوّضهم ، ينأى بنفسه عن الغباء أو الجهل ، ويصعب عليه أن يتخيل حارسين ... يسجلان نوابه ... في الفجر الآتي في الزمن الغالب . وبمقدار ما تتجذر هذه التصورات في وعي صوت النص فإنه يبدو مفعماً بالأسى وممتلئاً بالإحساس التراجيدي وهو يعاين ما يترتب على هذا الوعي ؛ فأقل ما فيه أن يوطّن نفسه على الاعتقاد بالدوران أو الطواف ... في الوجود ، وما يترتب على هذا الاعتقاد من الإحساس بالألم والمرارة ، وما يستتبعه من معاودة المعاناة المألوفة في الحياة البشرية بما في ذلك الصراعات والحروب وتبادل التهم الزائفة بين ممثلي الحضارات أو معسكراتها ؛ فطى صوت النص الشعري أن يتوقع دائماً عودة ما مضى من صراع بين هنري وقلّاوون ،

وعليه أن يتوقع أن نتيجة هذه الصراعات ستتعمس على هذا الإنسان المخلوق ... في معاناة الدوران المستمر . والفقرة الشعرية التالية وهي خاتمة فقرات نص " أمشاط عجيبة " تجسد كل هذه المعاني ، وتقدم صورة دامية للغم الذي طالعا في مطلع النص رمزاً دالاً على أساس التكوين والبدء :

ستحدث أشياء أخرى

سيكذب هنري

على قلاوون ، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل

وأخيراً ، إن هذه القراءة المعنية بمواجهة النص مفردات وجملأ وصوراً وأخيلة ، والمعنية كذلك في تبين العلاقات بين كل العناصر المؤلفة له ، وفي تبين الأعراف الأدبية التي أنشئ النص وفقها - إن هذه القراءة قد تشعر المتلقي بالغبطة وهو ينتهي إلى بيان معنى ما متسم بالاتساق والتناغم ، معنى قادر - أو يدعي ذلك ، على الإجابة على التساؤلات التي يمكن طرحها حول النص . ولطه واضح أن مباشرة مثل هذه القراءة ليس أمراً سهلاً ، وليس أمراً ميسوراً في أغلب الأحيان . وبغض النظر عن الصعوبة في التعامل مع مثل هذا النص لما ينطوي عليه من غموض في اللغة والأخيلة ، ولما يبدو عليه ظاهراً من التواء وتناثر في تأليف أجزائه وعناصره ، ولما يرتبط به من إحالات وعلاقات مع نصوص أدبية أو دينية أخرى . بغض النظر عن هذا كله فإن المتلقي يجد نفسه إزاء تساؤل قاس وهو: ما مصير مثل هذا النص لو لم يتيسر له مثل هذه المحاولة في القراءة ؟ وما مصير هذا النص إذا كانت هذه القراءة قد فشلت فعلاً في مقاربته أو في التآلف مع نية الشاعر ومقاصده ؟ وقد يجد المتلقي نفسه إزاء تساؤل أصعب ،

تساؤل قد يقوض رغبته في مباشرة قراءات أخرى ، وهذا التساؤل هو: هل هناك داع ، بالنسبة لمؤلف النص ولمتلقيه على السواء ، - لمثل هذه المعاناة في مقاربة معان وأفكار على هذه الشائكة ، وهل هناك داع لتقديم مثل هذه المعاني والأفكار بهذه الطريقة الغامضة والمعقدة . إن مثل هذا التساؤل قد راودني كثيراً وأنا أحاول التحاور والتفاهم مع هذا النص ، وكذلك وأنا أحاول تحليل أتمجته اللغوية والتخييلية . وتساؤلي هذا حقيقة ، لا يقتصر على نص " أمشاط عجيبة " وإنما يصدق أيضاً على عدد كبير من قصائد درويش في السنوات العشر الأخيرة .. بل يصدق كذلك على عدد كبير من قصائد الشعر العربي المعاصر في الثلث الأخير من القرن العشرين . وإذا كان لي عزاء في تعاملتي مع نصوص درويش ونصوص غيره من الشعراء العرب المعاصرين فهو حاصل في هذه **المتعة الخاصة** التي أستشعرها ليس في الكشف عن مكنون مثل هذه النصوص فقط ، وإنما في الكشف عن الكثير من الأفكار والرؤى التي أحسها في داخلي أيضاً . وربما يتعزز إحساسي بالعزاء أيضاً مع هذه المتعة التي أستشعرها وأنا أحسن بأنني ألق على ظاهرة خفية في التفكير الشعري العربي المعاصر ، ظاهرة تشكلت تدريجياً ضمن فترة قصيرة نسبياً؛ ظاهرة نجد ملامحها لدى أكبر ممثلي الشعر العربي المعاصر من مثل السياب وأدونيس وصلاح عبدالصبور والبياتي ومحمود درويش . إن معطيات هذه الظاهرة تتلخص في نظرة للوجود الإنساني بعيدة عن تلك النظرة التي استحوذت على رؤى الشعراء العرب عبر التاريخ . إن معطيات هذه الظاهرة تتلخص في النظر للوجود الإنساني باعتباره دورة مستمرة الحضور والغياب . وتبعاً لرسوخ هذا اللون في التفكير الشعري، فإن على المتلقي أن يعي الأسلوبية الشعرية التي رافقت هذه الظاهرة أو هذا اللون من التفكير ، وأن يعي الطبيعة التخيلية وطبيعة اللغة الشعرية الموظفة في التعبير عن موضوعات هذه الظاهرة .

إن ألقى الشاعر العربي المعاصر ، على أسماعه الظاهري ،
وعلى غموضه وتعقيد ، يكاد ينحصر في الألق الضيق للدورة الوجودية
المتكررة وفي حدود تجلياتها بين ألقبي الحياة والموت ، أو الحضور
والغياب على السواء .



نص القصيدة(*)

أمشاط عاجية

من الفتنة اتحذر الغيم أرقى
نحو الأرقّة ...

شال الحرير يطير

وسرب الحمام يطير

وفي بركة الماء تمشي السماء قليلاً
على وجهها وتطير

وروحى تطير ، كعائلة النحل ، بين الأرقّة
والبحر يأكل من خبزها ، خبز صكاً

ويترك خاتمها منذ خمسة آلاف عام
ويرمي على خذها خذّه ...

في طقوس الزفاف الطويل الطويل

■

تقول القصيدة :

فلننتظر

ريثما تسقط النافذة

فوق "ألبوم" هذا الدليل السياحي

●

أَدْخُلُ مِنْ بَيْتِهَا الْحَجَرِيِّ ، كَمَا
يَدْخُلُ الْمَوْجُ فِي الْأَيْدِيَةِ . أَغْبُرُ
بَيْنَ الْعُصُورِ كَأَنِّي أَغْبُرُ بَيْنَ الْغُرَفِ
أَرَى فِي مَحْتَوِيَّاتِ الزَّمَانِ الْأَلْفِيَّةِ :
مِرَاةً بَنَتْ لِكُنْعَانِ ،

أَمْشِاطُ شَجَرٍ مِنَ الْعَاجِ ،
صَحْنُ الْخِصَاءِ الْأَشُورِيِّ ،
سَيْفُ الْمُدَالِيعِ عَنْ نَوْمِ سَيِّدَةِ الْفَارَسِيِّ ،
وَقَلَرُ الصَّفُورِ الْمَفَاجِيءِ مِنْ عِلْمٍ نَحْوِ آخِرِ
فَوْقِ صَوَارِي الْأَسَاطِيلِ ...

•

لَوْ كَانَ لِي حَاضِرٌ آخَرُ
لَا مَتَلَكْتُ مِفَاتِيحَ أُمْسِي
وَلَوْ كَانَ أُمْسِي مَعِي
لَا مَتَلَكْتُ غَدِي كُلَّهُ ...

•

غَامِضٌ سَنَفَرِي فِي الزَّفَقَائِي الطَوِيلِ
الْمُؤَدِي إِلَى قَمَرٍ غَامِضٍ فَوْقَ سَوَاقِ
النَّحَاسِ . هُنَا نَخْلَةٌ تَحْمِلُ الْبَرَجَ عَنِّي ،

وهاجسُ أغنيّة تنقلُ الأثوابَ البسيطة
حولِي ، لصنعِ تراجمينا مكرّرة ، والخيالُ
هنا بالغ يتجوّل فوق الغبار أليفاً ،
كأنّي لا شأن لي بالذي سوف يحدثُ
لي في احتفالات يوليوس قيصر ... عما قليل !

■

أنا والحبّية نشربُ

ماءَ المنسرة

من غيمة واحدة

ونهبط في جرّة واحدة !

■

رمنوتُ بمينالها ، لا لشيء سوى

أنْ أُمّي أضاعت مناديلها ههنا ...

لا خرافة لي ههنا . لا أقبضُ

.....

لي ههنا كي أعبىء ذاكرتي بالشعير

وأسماء خراسها الواقفين على كتفي

انتظاراً لفجر تحنّس . لا ميف لي ،

لا خرافة لي ههنا لأطلق أُمّي التي

حَمَلْتُني مناديلها ، غيمةً غيمةً ، فوق

ميناء عكا القديمة ... عند الرحيل !

•

ستحدث أشياء أخرى ،

سيكذبُ هنري علي

فلأوونَ ، بعد قليلُ

سيرتفع الغيمُ لأحرَ فوق صنُوف النخيلِ ...



الهوامش

- (١) راجع، Holy Bible, red letter Edition, Zandervan, Genesis, Chapter, 1- 1-2, 6-7, 9, 20-22, 26, Chapter 2, 4, 2, 5.
- (٢) نظر ما كتبه عن هذه الموضوعات في شعر أدونيس في : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب ، ٨٧، سنة ١٩٩٨، وفي مصادر الأورفية في شعر أدونيس ، مجلة فصول ١٩٨٧.
- (٣) نظر القصيدة : " قريباً من السور "، من : ورد أقل ، ديوان درويش ، م٢ ، ص ٣٥٤ .
- (٤) نظر قصيدة درويش " حجر كتعالي في البحر الميت "، ديوان أحد عشر كوكباً ، ديوان درويش، م٢ ، ص ٥١٧ .
- (٥) نظر قصيدة عبد الوهاب البياتي ، موعد في المعركة ، ديوان البياتي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، م١ ، ص ٣٦٦ .
- (٦) نظر تحليلي لهذه الأقوال في : قصيدتان في زمن العصور ، محمود درويش : قصيدة لبيروت ، أدونيس: الوقت ، مجلة أبحاث البرموك ، المجلد العاشر ، العدد الأول / ١٩٩٢ ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- (٧) راجع تحليلي لقصيدة "مرآة جلدة" في : بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٧ .



جمالية النص الأدبي

ووجوه توظيفها*

عبدالله صولة

تأتى جهود الأسلوبيين والشعريين
 في العصور الحديثة من سبيترز إلى
 جاكوبسون وماشونيك وغيرهم لتجيب
 إجابات مختلفة دون شك لكنها
 متكاملة في الحقيقة ، عن سؤال : ما
 هو الأدب؟ أو بالأحرى ما هو الكلام الأدبي في النص ؟ من أين يصدر ؟
 وكيف يتشكل ؟ ولأن يرمي ؟ فكانت الأسلوبية والشعرية بذلك تراحمان
 النقد الأدبي مزاحمة جادة حتى كادتا تزيحانه عن عرشه وتحلان محله
 وتكونان بديلتين عنه . وكذلك كان يريد سبيترز للأسلوبية أن تكون .

على أن أهم مكسب حققته الدراسات الأسلوبية والشعرية -
 وتروني في هذا المقام ، شأن الكثرة الكثيرة من الدارسين ، لا أفرق
 بين مصطلحي الأسلوبية والشعرية رغم ما بينهما من فروق قد تكون
 جوهرية - إنما هو الوقوف عند الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الجمالية
 في النص المدروس وقوفاً طويلاً مفرطاً في الطول أحياناً . وأعني
 بوظيفة الكلام الجمالية في النص الشعري على وجه الإطلاق تناغم
 أجزاء الكلام وتألفها وانتظامها فيه انتظاماً تركيبياً وصوتياً ودلالياً
 وتخيلياً يحقق بواسطته النص الشعري هويته الخاصة به في إثبات
 انتمائه إلى حقل الشعر .

لكن لن كانت هذه الدراسات الأسلوبية والشعرية تكاد تكون
 مجمعة على أهمية الوظيفة الجمالية وذلك على وجه الخصوص منذ
 استواء اللسانيات البنيوية منهجاً علمياً في دراسة الكلام البشري
 فإنها - أي هذه الدراسات الأسلوبية والشعرية - قد وظفت هذه الجمالية

ضروباً من التوظيف مختلفة بل متناقضة متعارضة في أكثر الأحيان ويمكن حصر ضروب التوظيف هذه في ثلاثة :

(١) الجمالية بما هي مطلوبة لذاتها ، غايتها الأساسية تحقيق الهوية الشعرية .

(٢) الجمالية بما هي ذات أبعاد دلالية .

(٣) الجمالية بما هي ذات أبعاد براغماتية .

(١) الجمالية بما هي مطلوبة لذاتها (جاكيسون وجون كوهين) :

إن جاكيسون في معرض نقده فكرة الفن للفن القائلة بمطابقة الأثر الشعري للتوظيفة الجمالية والقائمة على اعتبار التوظيفة الجمالية هي كل حقيقة الأثر الشعري ، يرى " أن الأثر الشعري لا يمكن رده إلى التوظيفة الجمالية فحسب فهو له وظائف أخرى عدة فمقاصد الأثر الشعري هي في معظم الأحيان مرتبطة وثيق الربط بالفلسفة والأخلاق الاجتماعية وغير ذلك ^(١) . لكن لنن لم تكن التوظيفة الجمالية التوظيفة الوحيدة في الأثر الشعري عند جاكيسون فإنها التوظيفة المهيمنة فيه ^(٢) فكيف تتجلى التوظيفة الجمالية أو التوظيفة الشعرية في الأثر الشعري وما أبعادها ؟ يرى جاكيسون أن الجمالية أو الشعرية " تتجلى في أن نحسن بأن الكلمة كلمة وليست مجرد معوض للشيء المتحدث عنه أو مجرد انفجار للعواطف . تتجلى الشعرية في أن تكون الكلمات وطرائق نظمها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي لا مجرد إشارات إلى الواقع لا قيمة لها وإنما هي أمور لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة ^(٣) .

على هذا النحو تكون جمالية النص الأدبي عند جاكبسون مطلوبة لذاتها قائمة بذاتها منغلقة على نفسها فالشعر عنده ، شأن الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص ، يشكل مادته وهي الكلام لتكوّن جماليته الخاصة به بحيث يكون هذا الكلام مستخدماً لذاته في ذاته حسب قوله .

بل إننا قد وجدنا جاكبسون في كتابه " ثماني مسائل في الشعرية" يطابق في بعض المواضع بين الشعر وبين الوظيفة الجمالية ، هذه المطلوبة لذاتها ، ويقتصره عليها ويقف به عندها ، يقول من مقال يعود تاريخ كتابته إلى مطلع العشرينات " ما الشعر إلا الكلام ناهضاً بوظيفته الجمالية"^(١). فالشعر عنده لا يهمه موضوع ملفوظه مثلما أن النثر الذي نستخدمه لغايات **نوعية لا يهمه الإيقاع**^(٢).

لكن ما يلتفت للنظر حقاً في آراء جاكبسون في مسألة جمالية الشعر أنه في الوقت الذي يربط فيه بين الشعري ، والوظيفة الجمالية ويجعله إياها وهو أمر مشروع لا محالة يجعل الوظيفة الجمالية هذه توجد في سائر ضروب الكلام غير الشعري ، يقول : " لما كان الأثر الشعري لا يتعدد بوظيفته الجمالية فحسب فإن الوظيفة الجمالية ليست وفقاً على الأثر الشعري وحده فالخطبة والمحاضرة اليومية والمقالات الصحفية والإشهار والمصنفات العلمية ، كلها يتاح لها أن تضع في الحسبان الاعتبارات الجمالية وأن تستخدم الوظيفة الجمالية فتكون الكلمات فيها مستخدمة في معظم الأحيان لذاتها وفي ذاتها وليست باعتبارها مجرد إحالات على المرجع"^(٣).

وهكذا يزاح الشعر عن مقامه الرفيع ويستوي بالتفو من القول ، ذلك أنه لما كان الشعر هو الوظيفة الجمالية وكانت الوظيفة الجمالية

مما يوجد في أي كلام نقول ونسمع ضاعت مكاتبة الشعر^(٧) وكان من أسباب ضياعها طريقة جاكبسون في توليف الجمالية في الشعر .

ويعتبر جون كوهين ممن رثوا إلى الجمالية في الشعر مكانتها واعتبارها ، فالوظيفة الجمالية عنده وقف على الخطاب الشعري دون غيره من سائر الخطابات النثرية الشفوية منها والمكتوبة فجمالية النص الشعري تمثل عدولاً صريحاً عن بنية اللغة والكلام العادي .

يرى كوهين أن الشعر نقیض اللغة والخطاب النثري العادي من جهة الصوت والمعنى ، فليس الشعر عنده مجرد كلام موزون مقفى دال على معنى أي أنه ليس كلاماً أضيف إليه حلي وضروب من الزينة كالوزن والقافية وضروب البديع والبيان كما كانت ترى الشعرية التقليدية من أرسطو إلى جاكبسون مروراً بالشعرية العربية القديمة ، وإنما الشعر عنده ضد الكلام العادي ونقيض له جدولياً sur le plan paradigmatic ونسقياً sur le plan syntagmatic من جهة الصوت والمعنى معاً .

(١) من حيث الصوت : وينقسم الوجه الصوتي في الكلام الشعري عند كوهين إلى نغم وإيقاع ووزن ويعمل في النص جدولياً ونسقياً .

* جدولياً :

أ - النغم (ظاهرة الجنس) :

لقد أثر عن دي موسير قوله الذي يلخص على نحو ما نظريته

اللسانيات كلها : " لا يوجد في اللغة غير الاختلاف " Dans la langue il

à que des différences " n' y a que des différences " ذلك أن النظام اللغوي حسب دي سوسير سلسلة من الاختلافات الصوتية تتفاعل مع سلسلة من الاختلافات الدلالية.

إن الاختلاف الصوتي في السلسلة الكلامية من مقومات اللغة ، حيث ينهض كل صوت بموظيفة تمييزية Fonction distinctive هي التي على أساسها تكون لكل كلمة بنيتها الصوتية (والداللية أيضاً) التي تميزها عن سواها من الكلمات جدولياً ، وساقياً داخل الجملة أو الرسالة مما يجعل هذه الرسالة واضحة مفهومة لا لبس فيها ، لكن هذا النظام الصوتي الذي للغة وللخطاب النثري العادي نجد النظام الصوتي في الخطاب الشعري على عكسه تماماً ، إذ يعد هذا الخطاب إلى ترديد الصواتم نفسها أو ما يضارعه مخرجاً وصفة وغير ذلك لتوفير خصيصة الجنس Homophonie الذي هو حسب كوهين جوهر الشعر . يقول كوهين : " إن الصوت الذي يشغل في اللغة وظيفة مخالفة fonction de différenciation يشغل في الشعر وظيفة مناقضة لذلك تمام المناقضة هي وظيفة اللبس ونزع خصيصة المخالفة Fonction de différenciation إذ في حين يجنب النثر [العادي] نفسه قدر المستطاع تقرب المتجانس من الأصوات في خطابه ، يصل الشعر لا على التقريب بينها فحسب وإنما يصل أيضاً على وضعها في المكان نفسه من الخطاب ^(٨) وكوهين إنما يلمح بجملة الأخيرة وهي : " يصل على وضعها في المكان نفسه من الخطاب " إلى دور القافية في إحداث الجنس في القصيدة . ذلك أن القافية سواء في الشعر التقليدي أو الشعر الحر تأتي داعمة مبدأ التجانس هذا من خلال عودتها المنتظمة بشكلها الصوتي نفسه في المكان نفسه (آخر البيت أو المسطر الشعري) بعد فترات " متقايمة " عادة وهو ما تنشأ عنه ظاهرة الجنس في الكلام من ذلك قول المتنبي :

وَقَلَقْتُ بِأَلْهَمَ الَّذِي لَقَلَّ الْحَمَا قَلَقَلْ عَيْشَ كَلْهَمَ قَلَقَلْ

حتى لكأن البيت قد غدا - بعبارة مالارميه متحدثاً عن دور الجنس في إنشاء شعيرة البيت - كلمة واحدة : un mot total رغم أنه مكون من عدة كلمات .

ب - الإيقاع والوزن :

يرى كوهين أن النثر Prose مشتق من قولهم في اللاتينية Prousus أي التقدم الخطي . في حين أن البيت Vers مشتق في اللغة نفسها من Versus أي العودة المنتظمة ، ومدار هذه العودة المنتظمة في الخطاب الشعري على الإيقاع والوزن . ففي حين تكون كل جملة أو عبارة نثرية خاضعة لإيقاع مختلف عن إيقاع جارتها تكون كل جملة أو عبارة في الشعر خاضعة للإيقاع نفسه الذي لجارتها . فالبيت الشعري الذي على بحر المتقارب مثلاً يعد فيه على مدى السلسلة الصوتية بأكملها إلى ترجيع نفس الصورة الإيقاعية والوزنية خاصة وهي "فعولن" بحيث يتغير المعنى في كل مرة ولكن الإيقاع يبقى واحداً . ولنقل بعبارة كوهين إن المدلول يتغير ويختلف في السلسلة الكلامية فهو : أ . ب . ج . د إلخ . ولكن الدال يظل هو نفسه يعود في كل مرة داخل السلسلة الصوتية فهو : أ . أ . أ . أ ...

مثال من شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر :

حَمَالُ الْوَيْةِ هَبَّاطُ أَوْدِيَةِ شَهَادُ أُنْدِيَةِ لِلْجَيْشِ جَرَارُ
نَحَارُ رَاغِيَةِ مَلْجَأِ طَاغِيَةِ فَتَاكِ عَاتِيَةِ لِلْعَظَمِ جَبَارُ

ففي كلا البيتين يتغير المدلول في كل مرة : حَمَالُ / هَبَّاطُ /

شهاد / نحار / ملجاء / فكّك + ألوية / أودية / أندية / راغية / طاغية / عانية ، ولكن الدال الصوتي (الإيقاعي والوزني) بظل هو نفسه فالوزن وهو وزن البسيط يعود من خلال عودة مستعلن فاعلن في كل بيت :

حمل ألوية / هباط أودية شهاد أندية / الجرش جرر
مستعلن فعن / مستعلن فعن مستعلن فعن / مستعلن فعن

وكذلك الإيقاع فهو يعود من خلال عودة المقاطع نفسها في انغلاقها وانفتاحها مشكلة كلمات ذات صيغ متشابهة : حمل / هباط / شهاد + ألوية / أودية / أندية . وهذه الكلمات مندرجة بدورها في عبارات متماثلة تعود بانتظام : حمل ألوية / هباط أودية / شهاد أندية... وعلى هذا تحصل لنا خصيصة وحدة الوزن Homométrie وخصيصة وحدة الإيقاع Homorythmic اللتان يفتقد إليها الخطاب النثري العادي .

* نسقياً :

إن عودة الدال الصوتي (النغم + الإيقاع والوزن) يتجاوز العبارة الواحدة والبيت الواحد في القصيدة ليشمل الخطاب كله من أوله إلى آخره وهذا الدال يتردد في فضاء القصيدة عبر ثلاثة أشكال هي :

الشكل النغمي القائم على الجنس Homophonic .

والشكل الوزني القائم على عودة التفعيلة نفسها Homométrie .

والشكل الإيقاعي القائم على عودة الإيقاع نفسه Homorythmic .

فإذا أضفنا إلى ذلك ظاهرة ترديد المدلول كما سنرى ألفينا جمالية الشعر قائمة أساساً - في المستوى النسمقي - على ظاهرة

الترديد ، ترديد الأشكال المختلفة التي تتضافر فيما بينها لتتشكل شكل الأشكال La forme des formes . ولئن أطنب النقاد والبلاغيون العرب القدماء في دراسة كل شكل من الأشكال المذكورة على حدة فإنهم لم يهتدوا إلى دمج هذه الأشكال في شكل واحد يؤلف بينها جميعاً . ومرد ذلك إلى سيطرة النزعة التجزئية على دراساتهم لخصائص الشعر . يقول د . جابر عصفور عن مفهوم حازم القرطاجني في تناوله بالدرس لخصائص الشعر : " ... أما مفهوم حازم فإنه يظل - في إطاره الخاص - منطوياً على التسلیم بثبات عناصر القصيدة وعدم تجاوبها واستغلال أجزائها بحيث يبدو انتظام المعاني الجزئية في جانب وانتظام الألفاظ في جانب آخره وانتظام الفصول والأغراض في جانب ثالث ^(١) .

أما كوهين فإنه لما كان **بنوييا في** منطلقاته فإنه ذهب يبحث في البنية العامة الشاملة أو في شكل الأشكال . إن شكل الأشكال هذا هو الذي تنشأ عنه جمالية الخطاب الشعري وهي جمالية تقوم بقيضاً لخصائص الخطاب النثري ولخصائص اللغة كما حددها موسير خاصة .

(٢) من حيث المعنى :

يعتبر جون كوهين ممن ذهبوا إلى أبعد حد بمفهوم العدول . كما سبق أن منه شارل بالي منذ نشأة الأملوبية على أساس التكابل بين قيمة الكلام اليومي العاطفية وبين قيمته العقلية . وإن نقل كوهين موضوع دراسته من مجال الخطاب اليومي (بالي) إلى مجال الشعر ، جعل هذه المقابلة نفسها قائمة بين الشعر بما هو قيمة عاطفية وبين النثر العادي بما هو قيمة عقلية مفهومية . وهكذا عرك كوهين الوظيفة الشعرية التي هي عنده . مقصورة على الشعر دون سواه (وذلك على

عكس جاكيمسون) بقوله : * إن الفرق بين النثر والشعر لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الإيديولوجية وإنما يكمن في نمط العلاقات المخصوص الذي ترسمه القصيدة بين الدال والمدلول من ناحية وبين المدلولات من ناحية أخرى^(١٠).

يعني هذا أن الكلام في القصيدة يصل جدولياً أي على صعيد الكلمة الواحدة بين دالها ومدلولها ويصل تسقياً أي على صعيد النص برمته بين مدلولاته جميعاً .

* جدولياً :

أي فيما يخص العلاقة بين الدال والمدلول مثال بيت المتنبي في مدح سيف الدولة واصفاً حالته رسول ملك الروم إليه :

وقبل يمشي في البساط فما يرى إلى البحر يسمى أم إلى البحر يرنقى

ففي كلمة البحر نجد :

الدال : وهو لفظ البحر .

المدلول : النهر العظيم ذو الماء الملح المشتمل على الخسيرات الكثيرة .

المدلول : عظمة الممدوح (سيف الدولة) وشدة كرمه .

لقد فرقت الصياغة الشعرية في هذا البيت إلى الأبد بين الدال ومدلوله الأول وأرست علاقة جديدة بين الدال ومدلوله الثاني . وقُلْ مثل ذلك عن كلمة البدر :

الدال : هو لفظ البدر .

المدلول : القمر عند التمام .

المدلول : جمال الممدوح أو كمال جماله .

إن العلاقة بين الدال والمدلول الأول علاقة اعتباطية Arbitraire فهي علاقة مواضعة إذ لا شيء يجمع بين الدال والمدلول الأول فقد سمي البحر بحرأ باتفاق المجموعة اللسانية العربية والدليل على كون التسمية اعتباطية إطلاق الفرنسية على نفس المسمى دال mer والإنجليزية دال Sea . أما العلاقة بين الدال والمدلول الثاني فهي مثالنا السابق فهي علاقة مبررة ذلك أن ما يجمع بين البدر والممدوح الجميل جمال كليهما وما يجمع بين البحر وبين الممدوح العظيم الكريم عظمة كليهما وكرمه ، فهناك إذن ما يجمع بين كليهما وما يبرر نعت سيف الدولة بالبدر الجميل والبحر العظيم . وإذن فالفرق بين النثر العادي واللغة مطلقاً من ناحية وبين الشعر من ناحية أخرى قيام النثر واللغة على الاعتباطية في الجمع بين الدال والمدلول وقيام الشعر على التبرير La motivation في الجمع بينهما . إن الشعر حسب كوهين نضال ضد اعتباطية الدال .

إن العلاقة بين الدال والمدلول الأول في مثالنا السابق قامت على الدلالة التصريحية المطابقة La dénotation التي للتلفظ من أصل الوضع. أما العلاقة بين الدال والمدلول الثاني فقد قامت على أساس الدلالة الحافة La Connotation أي على أساس ما يلزم معنى البحر ويصاحبه ويتبعه من دلالات العظمة والسخاء . وإذن فإن الشعر مرور من الدلالة التصريحية إلى الدلالة الحافة . إنه قتل للدلالة الأولى التصريحية وبعث للدلالة الثاقبة الحافة حسب كوهين مع إقصاء تام للدلالة التصريحية فالمدلول الأول لدال البحر في بيت المتنبي السابق

ذكره وهو الماء الملح العظيم اللّجّي يجب أن يغوّب تماماً ليحصل محله المدلول الثاني وهو الكرم والعظمة . إن وظيفة المدلول الأول في بيت المتنبي أي وظيفة البحر معطلة فالمدلول الثاني وحده هو الذي يشغل ويمتلك وظيفة الدلالة . يرى كوهين أن الدلالة المفهومية التي هي قوام الكلام العادي والدلالة العاطفية التي هي قوام الشعر ضدان لا يجتمعان فالشعر أساسه الدلالة الحافة .

كما أن العلاقة بين الدال والمدلول الأول قامت على المفهوم Le concept أما بين الدال والمدلول الثاني فبأنها قامت على الصورة L'image فالشعر مرور من المفهوم إلى الصورة .

على أن الشعر لا يغير المعنى المفهومي المعبر عنه ولا يضيف إليه جديداً وإنما هو يقدمه **تقديمًا مختلفًا** مناقضاً للطريقة التي يقدم بها في الخطاب العادي ، فقول المتنبي عن سيف الدولة إنه بحر وهو يقصد شدة كرمه وعظمته ثم يأت بالجديد من جهة المعنى ، فالمعنيان متكافآن ولكن بنية المعنى أو صورة المعنى في كلا القولين مختلفة اختلافاً تاماً وذلك على النحو التالي :

فرق ما بين صورة المعنى في الشعر وصورته في النثر :

هل غير المتنبي المعنى أو بالأحرى مادة المعنى حين عبر عن شدة كرم سيف الدولة بالبحر وعن عظيم وسامته بالبدر ؟

الحق أن مادة المعنى واحدة في الحالتين ولكن الذي تغير هو صورة المعنى La forme du sens . فقولنا في النثر رجل كريم وفي الشعر رجل بحر جعل صورة المعنى في القول الشعري تقوم على الخصائص أو المبادئ التالية :

(١) مبدأ نفي النفي : Négation de la négation

إن لفظ كريم في قولنا رجل كريم ينتمي إلى جدول لغوي يترادف فيه هذا اللفظ مع ألفاظ من قبيل جواد ، سمح ، معطاء ، سخى إلخ ، أو يتضاد مع ألفاظ من قبيل بخيل ، شحيح ، ضنين إلخ ، فهذه الألفاظ يمكن أن ينفي أحدها الآخر ويعوضه ويقوم مقامه ونظل رغم ذلك نحصل على جمل يقرّ بها واقع التجربة الاجتماعية المتغير المتنوع فرجل كريم أو جواد ورجل شحيح أو بخيل مما يتوفر في الواقع . لكن لفظ بحر في قولنا رجل بحر لا يقبل بهذا النفي ولا يخضع له فهو ينفي مبدأ النفي الذي تخضع له اللغة حسب دي سوسير ويخضع له الخطاب العادي ، ذلك أن قولنا رجل نهر أو رجل جبل أو رجل أقيانوسي لا وجود له في الواقع فهو لذلك غير قابل لتبادل المواضع مع الألفاظ التي ينتمي إليها في جدول اللغة أي قبل أن يزجّ به في الخطاب الشعري . إن محور التوزيع في الشعر يرفض محور الاختيار .

(٢) مبدأ الاستبدال بعالم الخطاب : L'univers du discours

إن مفهوم عالم الخطاب في اللسانيات البنيوية يقصد به السياق اللغوي الذي تظهر فيه الكلمة ، وهو مختلف اختلافاً كاملاً عن مفهوم عالم الخطاب كما جاء في لسانيات التفظ ؛ فعالم الخطاب في جملة الرجل كريم يحتمل ظهور لفظ آخر إلى جانب لفظ كريم يعوضه وينفيّه ويقوم مقامه مثل لفظ بخيل فعالم الخطاب يساوي : معند + معند آخر . في حين أن عالم الخطاب في جملة الرجل بحر لا يحتمل وجود لفظ آخر إلى جانب لفظ بحر فلفظ بحر يستبد بعالم الخطاب ويأتي محوره النسقي

والفضا المحور الجدولي وذلك على عكس اللغة والكلام العادي فعالم الخطاب في الشعر = مسند + مسند آخر .

(٣) مبدأ الغموض أو خصيصة الغموض :

عن مبدأ نفي النفي ومبدأ الاستبداد بعالم الخطاب تنشأ في الشعر ظاهرة الغموض وذلك على النحو التالي : يمتاز المعنى النثري بالوضوح الذي يستمد من إمكانية ترادفه أو تضاده مع ألفاظ الجدول Le paradigme الذي تنتمي إليه الكلمة . فكريم في قولنا رجل كريم يفسر أو يوضح بقولنا غير بخيل أو غير شحيح . في حين أن لفظ بحر في قولنا رجل بحر ليس له مقابل يوضحه فلا يمكن أن نفسره بقولنا مثلاً رجل غير جبل أو غير أرض فهذا لا يوضحه وإنما يزيده غموضاً . يقول كوهين : " لا تكون الفكرة واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام تقابلي فهذا يفسر وضوح الألفاظ المجردة التي تكون عادة متقابلة في اللغة " (١١).

فلئن كان الكرم في قولنا رجل كريم يوضحه عكسه وهو البخل أو الشح فإن البحر في قولنا رجل بحر لا يوضحه عكسه وهو الأرض أو الجبل مثلاً . أما حين نتصف فنعد إلى تطبيق قانون التقابل الذي يحكم اللغة على الشعر ، فلإننا لننتهي إلى ضرب من الخور في معظم الأحيان فعكس رجل بحر هو مبدئياً رجل أرض أو رجل جو لكن هذا لم يزد العبارة التي رمنا توضحها إلا غموضاً .

على أن قولنا رجل بحر يفسره مفهوماً قولنا رجل كريم فالمعنى واحد ولكن صورة المعنى في تقابل تام .

تنشأ عن هذه المبادئ أو الخصائص كلها وظيفة المدلول

الشعري الإشجائية La fonction de pathétisation أي أثر الشعر في المتلقي وهو أثر متولد عن روح الغرابة التي تكتنف الكلمة الشعرية وذلك في مقابل وظيفة المدلول النثري المفهومية, noétique, conceptuelle القائمة على الوضوح .

* نسقياً :

لئن كان الكلام الشعري قائماً على العدول جدولياً فإنه على الصعيد النسقي قائم على التردد : ترديد المدلولات وترديد العلامة نفسها :

(١) ترديد المدلولات :

يعتبر كوهين للنص الشعري لعبة مترادف متواصل Longue synonymie إذ تردد في فضاء النص المدلولات نفسها ترديداً يذكرنا بمبدأ التكافؤ أو التطابق عند جاكبسون وبمفهوم المحور الدلالي المتجانس Isotopie عند قريماس ، لولا أن طبيعة المدلولات المرجعة عند كوهين إشجائية Pathétique لا مفهومية كما هو الشأن عند قريماس و جاكبسون^(١٢) وتستمد هذه المدلولات طبيعتها الإشجائية من قيامها على العدول وعلى مبدأ نفي النفي أو الكلية . ويلخص كوهين كيفية البناء المعنى جدولياً ونسقياً في النص الشعري على النحو التالي :

L'écart =	(١) العدول
La totalisation =	(٢) نفي النفي أو الكلية
La péthétisation =	(٣) الإشجاء
La répétitivité =	(٤) التردد

يحلل كوهين هذا الرسم فيقول : " أما المراحل الثلاث الأولى فتقع على الصعيد الجدولي وأما المرحلة الرابعة فتقع على الصعيد النسقي " (١٢) :

٢) ترديد العلامة أو بالأحرى تكرار العلامة :

ويتطرق هذا التكرار بعودة الكلمة نفسها مرتين أو أكثر في النص نفسه فمثل هذا التكرار لنن خلا منه - أو يكاد يخلو - الخطاب النثري العادي فإنه يمثل قاعدة الكلام الشعري فيما يرى كوهين ذلك أن الخطاب النثري العادي يخضع لقانون الإخبار Loi d'informativité في حين يقوم الخطاب الشعري على خرق قانون الإخبار هذا فما يقوله هذا الخطاب يعده ويكرره لكي يحقق هويته وخصوصيته وغاياته التي تتمثل حسب كوهين لا في قول شيء جديد في كل جملة جديدة وعجالة جديدة وإنما تتمثل هذه الغايات في جعل الكلام سامياً سموها يحققه التردد والتكرار ومن هنا جاء عنوان كتابه " الكلام السامي " . تلك هي وظيفة الكلام الشعري الجمالية التي تجعل الشعر مطابقاً لحقيقة جوهره . ولقد طبقت طريقة كوهين هذه في الكشف عن عمل الدلالة في الشعر جدولياً ونسقياً (جدولياً من خلال العدول ونسقياً من خلال التردد : ترديد العلامات والمداولات) في مقالتي " شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في قصيدة صلوات في هيكل الحب للشابي " (١٣) .

٢ - الجمالية بما هي ذات أبعد دلالية :

من المدارس الأسلوبية والشعرية ما قامت ، في الأساس على نقض النظرة القائمة على اعتبار جمالية النص الأدبي مطلوبة لذاتها

وفي ذاتها والمثال على ذلك آراء كثراد بيرو الأسلوبية في كتابه "اللسانيات الوظيفية والأسلوبية الموضوعية" ^(١٥) وآراء هنري ماشونيك الشعرية في كتابه "في سبيل الشعرية" ^(١٦). بل إن هذين الدارسين لا يلتفتان إلى جمالية الكلام إلا على أساس أنها مؤدية إلى المعنى الأساسي فيه أو على الأساس أنها مؤدية في ذاتها معنى فهي جمالية - معنى أو بالأحرى شكل - معنى .

فكثراد بيرو في كتابه المذكور يتبنى رأي الفيلسوف قرنجر الوارد في كتابه "رسالة في فلسفة الأسلوب" ومفاد هذا الرأي "أن مفهوم الأسلوب ليس بالأساس مقولة جمالية" ^(١٧) ذلك أن الأسلوب فيما يرى قرنجر إقحام الذاتية على الكلام وطريقة في تفريده أي جعله منفوذاً لغرد الذات التي أبدعته عن **مسائل الذوات المتكلمة** والمبدعة فالأسلوب إنما هو تشكيل الكلام تشكيلاً يجعلو نظرة المبدع إلى العالم ويبرزها .

لكن رغم ذلك كله وجدنا كثراد يتحدث في المقابل عن التناغم L'harmonie في الأثر الأدبي ويعرف هذا التناغم تعريفاً يجعله أقرب ما يكون من تعريف جاكسون للوظيفة الشعرية أو الجمالية فالتناغم عنده يعني التقاء المستويات التركيبية والإيقاعية والدالية وتضافرها عند نقطة من الأثر بعينها ويتم هذا التضافر بترديد المستويات المذكورة وتكرارها وترجييعها .

لقد عني بيرو بالوقوف عند هذا التردد والترجييع والتكرار لمختلف مستويات الكلام المذكورة من تراكيب وإيقاع ودلالة ، لكن لا باعتبارها مطلوبة لذاتها وإنما باعتبارها تقودنا إلى عمق النص وجوهره فهذا التناغم بتعبير بيرو أو الجمالية بتعبيرنا وسيلة لا غاية ومنطلق إلى روح النص لا منتهى ، يقول بيرو : " إن التقاء عدة ضروب من السنن

إضافية [يعني التناغم الحاصل من التقاء مستويات الكلام التركيبية والصوتية والدلالية القائمة على الاطناب والترديد] إذ تجلو خصائص الموضوع المدروس الشكلية إنما تشير إلى الأهمية التي يعقها الكاتب على عنصر حاضر في ذلك الموضوع^(١٨).

أما هنري ماشونيك فإنه أكثر وضوحاً في حملته على مفهوم الجمالية تطلب لذاتها وفي حملته على جاكبسون ممثل هذا التيار الأكبر في الدراسات الشعرية . إن " الجميل " عند ماشونيك لا يمكن أن يكون جميلاً في ذاته مستقلاً عن كل تعيين أو إحالة وإنما هو جميل نافع وقد أدت هذه الآراء بماشونيك إلى إنكار " الجميل " مطلقاً . فما يهمه إنما هو أسامياً إنتاج المعنى من خلال الكتابة . يقول مهاجماً جاكبسون : " ما جدوى أن نتحدث اليوم عن " **الجميل** " ؟ وهات من يسمع عنك الحديث فيه ! وهل قولنا بانتظام [الكلام في النص] يحيط بكل بما في النص؟^(١٩).

إن جانب الشكل أو الجانب الجمالي في النص أي الدال بلغة ماشونيك هو لا وعي الكلام أي ما لم يقله الكلام في الأثر من جهة منطوقه ومدلوله وما يصرح به . يقول ماشونيك : " يمثل النص من حيث دالته لا وعي الكلام^(٢٠) فالشكل عنده ليس شكلاً قائماً بذاته وفي ذاته كما يرى جاكبسون وإنما هو شكل - معنى Une forme - sens .

إن تعريف ماشونيك الدال الشعري بكونه يمثل لا وعي الكلام يطرح على بساط الدرس مشكلة على غاية من الدقة والأهمية وهو يلفتنا بذلك إلى قضايا تتعلق بالإبداع الأدبي شائكة حقاً . إذ لما كان الدال حسب رأيه يمثل لا وعي الكلام أو وعي الكلام الباطن استتبع ذلك بالافتراض أن مدلول الكلام هو وعي النص الظاهر . ولما كنا نعرف منذ فرويد أن وعي المرء الباطن أصدق تعبيراً عن حقيقته وعن وعيه

الظاهر أمكن لنا أن نقول إن دال الكلام الأدبي أو وجهه الجمالي - بلغتنا هنا - أصدق تعبيراً عن المبدع من منطوق كلامه ومضمونه ومدلوله الظاهر .

على أنه بالإمكان - إن نحن دفعنا بمنطوق ماشونيك إلى أقصى - أن نقول إن النص الأدبي إطلاقاً من رأي ماشونيك هذا يمكن أن يكون قائماً على التوتر والتعارض والتصادم والتناقض بين وعي الكلام فيه أي ما يقوله النص مضموناً من جهة المدلول وبين لا وعي الكلام فيه أي ما يقوله النص من جهة الشكل على صعيد الدال .

هذه المقولات في اعتبار جمالية النص وشكله وداله ظواهر مؤدية إلى دلالة النص الأساسية أو مؤدية في ذاتها دلالة أساسية يمكن إطلاقاً منها واستنارة بها لا تطبيقاً حرفياً لها أو تقيداً مطلقاً بها أن ننظر في جمالية الكلام في قصيدة " الجمال المنشود " لأبي القاسم الشابي على أنها جمالية منتجة للمعنى حاملة في ذاتها معنى قد يكون من بعض الوجوه متعارضاً مع المعنى المصرح به في القصيدة :

نص القصيدة :

الجمال المنشود

يا عذري الجمال، والحب، والأحلام،	بل بما بهاء هذا الوجود ا
قد رأينا الشعور متسدرات	كثلت حسناتها صباح الورد
ورأينا الجفون تبسم ... أو تعلم	باتور، بالهوى، بالمشيد ...
ورأينا الفؤاد، ضرجها السحر	فأما من سحر تلك الفؤاد ا
ورأينا الشفاة تبسم عن دنيا	من الورد، غشاة، ألكود
ورأينا الشهود تهتز، كالآرهار	في نشوة الشيب السعيد

لفتة ، توقف القرام وتكفيه ،
 ما الذي خلف سرها الحالم المكران
 نفوس جميلة ، كطيور الغاب
 طائرات ، كأنها أرج الأهرار
 وقلوب مضينة ، كنجوم الليل
 أم سلام ، كأنه قطع الليل ،
 وخضم ، يروج بالأمم والفكر ،
 لست أدري ، فرب زهر شذي
 صلتك الإله من ظلمة الروح
 إن ليل النفوس ليل مريع
 يزرع القلب فيه بالأمم المر
 ورييح الشباب ينبله الدهر
 غير بلق في الكون إلا جمال

ولكن ماذا وراء قشود ؟
 في ذلك القرار البعيد ... ؟
 تشدو بساحر القتريد
 في موائد الربيع الجديد ؟
 ضواعة ، كفض الورد ؟
 وهول يشيب قلب الوليد
 وقشر ، والفضائل المديد ؟
 فكل رغم حسنه المشهود
 ومن ضلة الضمير المرید
 مرمدي الأسى ، شنيع الخلود
 ويشقى بعشه المتكود
 ويمضى بحسنة
 الروح غصا على الزمان الأبد^(١)

٢٢ ملر ١٦٤٦ . ١٩ جويلية ١٩٥٥

تنقسم القصيدة إجمالاً قسمين اثنين :

- القسم الأول : من البيت الأول إلى البيت السابع .

- القسم الثاني : من عجز البيت السابع إلى آخر القصيدة .

وهذان القسمان يقومان لا على ترديد العلامة للعلامة والمدلول للمدلول والصوت للصوت على نحو ما يرى كوهين في تحديده لوظيفة النص الشعرية وإنما يقومان على نفي العلامة للعلامة وإقصاء المدلول للمدلول واختلاف الصوت عن الصوت أحياناً ، فالقسمان لا يردد أحدهما الآخر وإنما هما في تعارض تام معهما وصيغا صرفية وتركيباً وصورة أيضاً مما يعطي أن نظرية كوهين في الترديد نظرية لا تصمد أمام الاختبار التطبيقي .

(١) معجم القصيدة :

يتكون معجم القسم الأول من ألفاظ حسية مادية أساساً هي :

- الشعور

- الجفون

- الخدود

- الشفاه

- النهود

وهي مرتبة كما ترى ترتيباً تنازلياً روعي فيه التدرج من الأعلى (الشعور) إلى الأسفل (النهود) مروراً بالجفون فالخدود والشفاه وهو ترتيب تنازلي يوحي في ذاته بحركة المادة في نزوعها إلى ألقها السفلي حسب فلاسفة الأخلاق في القديم . وقد توج هذا المعجم بخبر يخبر عنه هو " فتنة " بكل ما للفظ فتنة من دلالات متنوعة مختلفة ترتبط كلها بالحسي والذنيوي المضل الفاتن .

في حين قام معجم القسم الثاني على ألفاظ روحية أساساً هي :

- النفس (مرتين)

- القلب (ثلاث مرات)

...

- الروح (مرتين)

- الضمير إلخ ..

وقد جاءت أداة الاستدراك " لكن " تفصل بين القسمين طلوياً

المعجم الحسي فاتحة معجماً جديداً مناقضاً له تماماً هو المعجم الروحي
فمعجم القصيدة قائم إذن على التحول من عالم الكون والفساد إلى عالم
الروح والبقاء .

٢) الصيغ الصرفية في القصيدة :

ألفاظ القسم الأول جاءت كلها جموعاً : شعور - جفون - خدود
إلخ في حين غلب على القسم الثاني الأفراد خصوصاً في آخر القصيدة
(الروح - القلب -) . فهذه الصيغة الصرفية تجسد شكلياً تحول
القصيدة من عالم الكثرة في القسم الأول وهو عالم الأجسام والأعراض
إلى عالم الوحدة في القسم الثاني وهو عالم الوحدة ، عالم الروح .

يدعم هذا ، التحول الطارئ على ضمير المتكلم في القصيدة
فمن ضمير المتكلم الجمع في القسم الأول (رأينا × ٥) إلى ضمير المتكلم
المفرد (لست أدري) أي أن هناك نزوعاً دائماً على جميع المستويات إلى
الخروج من الكثرة إلى الوحدة .

نلاحظ كذلك في شأن الصيغ الصرفية قيام القسم الأول على
وصف المعجم الحسي بواسطة الأفعال ، والأفعال مقيدة بالزمان : الجفون
تبسم أو تحلم + الخدود ضرجها السحر + الشفاة تبسم + ... تهتز .
وقيام القسم الثاني على وصف المعجم الروحي بواسطة الصفات المشبهة
والصفة المشبهة غير مقيدة بالزمان ولا تفيدة مثال : نفوس جميلة +
طاهرة - غض ...) فالقصيدة من هذه الناحية انتقلت من التحول إلى
الثبات من جهة المعجم أولاً ومن جهة الصيغة الصرفية التي تشكل بها
هذا المعجم ثانياً ، على أن الأمر يتجاوز المعجم وصيغه الصرفية إلى
التركيب .

٣) تراكييب القصيدة :

إن التعارض بين قسمي القصيدة قد شمل التركيب أيضاً إذ قام القسم الأول منها على الجمل الفعلية أساساً (رأينا × ٥) في حين قام القسم الثاني على الجمل الاسمية (مبتدأ / خبر) . كما غلبت على القسم الأول من الناحية التركيبية وظيفة الحال :

- قد رأينا الشعور منمدلات
- رأينا الجفون تبسم أو تحلم
- رأينا الغدود ضرجها المسحر
- رأينا الشفاء تبسم
- رأينا الصدور تهتز
- في حين طغت على القسم الثاني وظيفة النعت أساساً :
- أنفوس جميلة
- طاهرات
- قلوب مضينة ، ضواعة ، كنجوم الليل + كغض الورود
- ظلام كأنه قطع الليل + هول يشيب قلب الوليد
- خضم يموج بالإثم والنكران والشر والضلال العديد إلخ .

إن الجمل الفعلية في القسم الأول تتضافر مع وظيفة الحال لتفيداً معاً معنى التحول والارتباط بالزمان والتقدير به فالحال من حال يحول أي مضى وانقضى يقول ابن مالك في الألفية :

وكونه منتقلاً مشـ تـ يظـ لـكن لـيس مـعـ تحـ

أما الجمل الاسمية في القسم الثاني فتتضافر مع وظيفة النعت لتفيد معنى الثبات والدوام وعدم التقيد بالزمان فالنعت قائم عادة ما قسام منوعته .

وعلى هذا نقول إن طبيعة التراكيب الغالبة في كل قسم من أقسام القصيدة جاءت متناغمة مع طبيعة المعجم والصيغ الصرفية الطاغية في كل قسم منها . بقي أن نلاحظ أن التعارض بين القسمين امتد أمره إلى الصورة الشعرية أي المستوى التخيلي في مجازات وتشبيهات ، فقد اعتمد كل من القسمين طريقته الخاصة في التصوير الفني وآية ذلك أن الركن البلاغي الذي تحكم في القسم الأول إنما هو الاستعارة أساساً في حين تحكم التشبيه في القسم الثاني تحكمأً لافتاً للإلتواء . وهكذا تكون جمالية القصيدة محل الدرس قائمة على ظهور نسقين أسلوبيين متعارضين تعارضا تاما معجما وصيغا صرفية وتراكيب وصورة شعرية . فكيف يمكن توظيف هذه الجمالية ؟ وما هي السدالات الممكن استخلاصها منها ؟

يمكن أن نوظف جمالية القصيدة على النحو الذي أبرزنا ضروباً من التوظيف مختلفة :

- توظيف أول فصول في شأنه : لقد جاء مضمون القصيدة في القسم الثاني بمجد الجمال الروحي في ثباته ودوامه مقابل زوال الجسد وفساده واتحلاله المعبر عنه في القسم الأول من القصيدة ، فجاءت بنية الكلام تبعاً لذلك تفيد أسلوبياً الثبات والدوام والاعتاق من الزمنية في القسم الثاني والزوال والتحول والتفقد بالزمنية في القسم الأول . وعلى هذا نقول إن جمالية الكلام في القصيدة قد وازت مضمونها ودعمتها ؛ فالجمالية هنا ليست مطلوبة لذاتها على نحو ما يرى البنيويون وإنما

هي جاءت تجسم المضمون وتجذوه على الصعيد الفني فكانت تجربة الشاعر الكلامية من جنس تجربته الفكرية فقد طابق الدال الفني مدلوله الإيديولوجي وسأيره في مختلف مراحل النص . فجمالية النص ههنا جمالية مبررة وذلك لقيام الدال مطابقاً مدلوله .

- توظيف ثان :

على أن قيام الجمالية في النص على النحو الذي أننا بطرح مشكلة إبداعية قد لا تكون خاصة بالشابي في تاريخ الأدب الحديث ، فيها مفارقة واضحة وتعارض صارخ بين الرؤية الفكرية من ناحية والطريقة الإبداعية التي تصاغ فيها تلك الرؤية من ناحية أخرى . وتتجلى هذه المفارقة في كون خصائص **جمالية الكلام** في القسم الثاني من القصيدة وقد جعل لتمجيد جمال الروح على الطريقة الرومنطيقية كانت خصائص تقليدية " كلاسيكية " ويظهر ذلك من خلال غلبة ركن التشبيه في عملية التصوير غلبة مطلقة . فالتشبيه كما تنبئنا كتب النقد الأدبي قديمها وحديثها معتمد في الأدب القديم أساساً . قال المبرّد : " والتشبيه جار كثيراً في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد " (٢٢) كما يظهر نزوع الكلام منزعاً تقليدياً في القسم الثاني من خلال ظهور تنصيف من نصوص قديمة كقوله :

" كأنه قطع الثّل " وهو جزء من بيت لابن الرومي في وصف ثورة الزنج " دخلوها كأنهم قطع الثّل " . وعلى هذا يمكننا أن نقول : إنه في اللحظة التي يتحول فيها الكلام في القصيدة إلى كلام على مفهوم للجمال رومنطقي قائم على تمجيد جانب الروح وهو المفهوم الذي طالما مجده الشابي ودعا إليه مستلهماً في ذلك أطروحات الرومنطقيين

الغربيين في العصور الحديثة عاكساً على شعراء العربية في القديم إهمالهم إياه واحتفاءهم بجمال الجسد فصب^(٢٢) في هذه اللحظة بالذات وليس قبلها تصبح جمالية الكلام في قصيدته ذات خصائص تقليدية عربية قديمة .

وفي المقابل فإنه في القسم الأول الخاص بوصف جسد المرأة وصفاً حسياً وهو ما برع شعراء العربية قديماً فيه وقصروا قولهم عليه فيما يرى الشابي ، كانت جمالية الكلام ذات خصائص رومنتيقية ويبدو لك من خلال تكثيف الاستعارة تكثيفاً لافتاً ، ذلك أن الاستعارة فيما يرى سعد مصلوح وكوهين وتودروف وفلاك وفارين من خصائص الإبداع الرومنطقي التي تميزه بقوة تواترها فيه عن الإبداع التقليدي القديم . فنكون هنا أيضاً إزاء مفارقة أخرى تدعم المفارقة الأولى التي رأيناها وتصقها ومدار المفارقة هنا على التعارض الصارخ بين بنية الكلام التخيلية ذات التوجه الرومنطقي الذي يؤثر استخدام الاستعارة أساساً وبين مضمون هذا الكلام وهو وصف جسد المرأة الذي يعظمنا الشابي في مظهر آخرى من تواليه بأنه موضوع شعري عربي قديم ثار عليه واستهجنه واستنبحه .

وإن فلان الشابي في اللحظة التي يكون فيها رومنتيقياً من جهة المضمون (الاحتفاء بالروح على حساب الجسد) ، يكون كلاسيكياً تقليدياً اتباعياً على صعيد الشكل والصياغة الفنية وفي اللحظة التي يتناول فيها بالحديث مضموناً تقليدياً أو بالأحرى يراه هو تقليدياً معجوجاً يثور عليه (وهو مضمون الجسد) ، يكون رومنتيقياً على صعيد الصياغة الفنية .

إن تدبر الجانب الجمالي وتتبع مساره في النص من شأنهما أن

يكشفنا لنا عن إمكانية التعارض بين الدال الفني والمدلول الذي جاء بحمله ذلك الدال . هذا وجه من وجوه توظيف جمالية النص دلاليًا .

- توظيف ثالث :

على أنه بالإمكان أن نوظف جمالية الكلام في قصيدة الشابي توظيفاً دلاليًا ثالثاً وذلك على النحو التالي :

إن درجة الشعرية التي يكون منشؤها عادة تناسق التراكيب والإيقاع والمعجم والإيغال في التصوير والتخييل ، كانت في القسم الأول من القصيدة أعلى بكثير منها في القسم الثاني فقد جاءت تراكيب القسم الأول قائمة على التردد ، **ترديد الجملة القطعية** ترديداً منتظماً :

قد رأينا الشور

ورأينا الجفون

ورأينا الخدود

ورأينا الشفاه

ورأينا النهود

في حين أن نسق التردد في القسم الثاني قد رأيناه يكسر أكثر من مرة وبذلك ليتنقل الشاعر بين أنواع من التركيب مختلفة بل ومتعارضة أحياناً كخروجه من الجملة الاسمية إلى الجملة القطعية ومن الإنشاء إلى الخبر إلى غير ذلك . وهو ما لم يترك للإيقاع فرصة الظهور بجلاء في نسق واحد مطرد وذلك على عكس القسم الأول حيث تولد عن تجانس المركبات النحوية العائدة ، نسق إيقاعي منظم من خلال عودة

الصورة النحوية نفسها والصيغة الصرفية نفسها فهو إيقاع منتظم كما
أي من حيث عدد المقاطع ، ونوعاً أي من حيث نوع المقاطع :

قد رأينا الشعور

ورأينا الجفون

ورأينا الخدود

ورأينا الشفاه

ورأينا النهود

ويدعم قوة هذا الإيقاع عودته بعد فترات متقايمة في الموضوع
نفسه من البيت .

أما على صعيد الصورة الشعرية فقد حكم القسم الأول الاستعارة
أساساً في حين حكم القسم الثاني التشبيه أساساً ، والاستعارة أرقى
تصويراً من التشبيه وأعلى درجة في سلم الجمالية . وقد وجدنا د. بكري
شيخ أمين يشبه استخدام التشبيه في الشعر بركوب المصعد واستخدام
الاستعارة بركوب الصاروخ^(٢١) فنقول مستخدمين عبارات الشيخ أمين
هذه إن الشابي قد هبط بنا من صاروخ الاستعارة الذي خلق بالجسد
عالياً في القسم الأول ، إلى مصعد التشبيه الذي حمل على متنه موضوع
الروح في القسم الثاني .

إن خصائص الكلام عند الحديث عن الجسد تكون من جهة
التركيب والإيقاع والصورة الفنية أعلى درجة في سلم الجمالية منها عند
الحديث عن الروح ولما كانت جمالية الكلام في ارتباط وثيق بذات
مبدعها أمكن لنا أن نقول إن الشابي في هذه القصيدة - وهي مفارقة
عجيبة - أكثر احتفاءً بالجسد منه بالروح ، وهو ما لم يقلسه الشاعر

تصريحاً وعلى صعيد المضمون بل أراد أن يقول عكس ذلك فتكون الجمالية في النص " وعنى الكلام الباطن " على حد عبارة ماشونيك نستخدمها استخداماً مخصوصاً في تحليلنا هنا ، وهي أن الجمالية وطرائق تشكيلها في النص باب خلفي مشرع تنتمل منه إلى حقيقة الشاعر الباطنة .

إن جمال الكلام في قصيدة الشابي قد كشف لنا أن " الجمال المنشود " هو جمال الجسد وإن قال منطوق الكلام ومضمونه بجمال الروح .

٣ - الجمالية بما هي ذات أبعاد براغماتية :

البراغماتية في أشهر تعريف لها وأعمه إنما هي " دراسة العلاقات القائمة بين العلامات ومستخدميها " (٢٠) . فإن نتكلم ، من زاوية نظر براغماتية ، يعني أننا نتبادل صفوف المعلومات مع محادثينا ما في ذلك شك . لكن يعني أيضاً أننا ننجز فعلاً acte تحكمه قواعد مضبوطة (بعضها كوني فيما يرى هيرمانس) ، وغايته تغيير وضع المتلقي وتعديل نظام أفكاره وسلوكه ويستلزم ذلك أن فهم ملفوظ ما يتوقف بالإضافة إلى تحديد ما يحتويه من معلومات ، على تحديد غايته البراغماتية أي تحديد دلالاته وقوته الالاقوليتين (٢١) .

إن بعد الكلام الدلالي يختلف عن بعده البراغماتي وحجة ذلك أنك ترى الجملة لها من ناحية أولى بعد دلالي هو مجمل المحتوى الإخباري الذي تغويه ولها من ناحية ثانية بعد براغماتي هو هدف الكلام وقوته الالاقولية . فقولك لمحادثك على سبيل المثال : " الطقس جميل هذا اليوم " محتواه الدلالي جمال الطقس + ردايته بالأمس . أما هدفه

البراهماتي فهو: لنخرج إلى النزهة أو لنمتأنف ما بدأناه بالأمس من عمل أو أين وعدك إياي بالخروج إلى النزهة إذا حسنت أحوال الطقس ؟ إلى غير ذلك من الإفادات اللاتولوية التي يقتضيها وضع المتحدثين التلقفي . وهو ما يعني أن بعد الكلام البراهماتي مرتبط جوهرياً بالمقام فهو الذي يحدد أهداف الكلام وغايته اللاتولوية .

هذا عن الكلام البشري عامة فماذا عن المنظور البراهماتي في دراسة جمالية الكلام الأدبي .

لاشك في أن آراء الأسلوبى ريفاتير Riffaterre السلوكية في تعريف الأسلوب وضبط وظيفته في علاقته بالقارئ ، قد مثلت في العصور الحديثة بداية التفكير في علاقة الأسلوب بقارئه أو متلقيه فالأسلوب بما هو خرق للتواتر في النص وإحداث للقطيعة في نظام التشبع يأتي بمثابة المثبه الذي يقتضي رد فعل من لدن القارئ . فالنص من حيث أسلوبه يمثل عند ريفاتير وقعا جمالياً على القارئ فيتفاعل معه وينفعل به .

على أن مسألة المتلقي في علاقته بالنص الأدبي مسألة بلاغية وشعرية قديمة عند علماء البلاغة والشعر في التراث العربي وهي مسألة في النقد الأدبي حديثة عند علماء جمالية التلقي الألمان على وجه الخصوص^(٢٧) وإن اختلف بها هؤلاء عن بعدها البراهماتي المحض ليلجوا بها مجال " القراءة " بما هي تفاعل مستمر مع النص فعلاً فيه والفعلاً به .

فما يعنيها في هذا المقام إنما هو فقط ، أثر جمالية النص في متلقيه وحملها إياه على تغيير مواقفه وآرائه ومسلّماته وقد وجدنا الأسلوبى محمد الهادي الطرابلسي ممن أثاروا هذه القضية المتعلّقة

بدور جمال الكلام في علاقته بمتلقيه . يقول في مقال له بعنوان " جمال الكلام والكلام على الجمال " : " والذي يشهد به ظاهر النص الأدبي أن الواقع يتحول فيه إلى كلمة جميلة . لكن الذي في حقيقة العملية الأدبية أن الكلمة الجميلة بعد ذلك تتحول بمقتضى حظوتها بالقبول من المتلقي ، إلى نظرة سامية للحياة توهم بأن جمال الكلام زاد المرجع " الجميل " جمالاً و" القبح " قبحاً"^(٢٨).

وإذا نقصر هنا ههنا على جانب الصورة الشعرية في النص الأدبي نقول : إن الصورة الشعرية ليست مطلوبة لتحقيق هوية الكلام الشعري في نمبته إلى الشعر فحسب ولا تأتي لمجرد الدلالة على ذات مبدعها في انتمائه الإيديولوجي والثقافي وفي تكوينه النفسي وغير ذلك وإنما قد تأتي الصورة الشعرية أيضاً ، وربما أساساً ، لإحداث التأثير في المتلقي والإيقاع به في فخاخ الكلام وإقناعه بأطروحات منشئها وحمله على التصديق بها والإنصياع إليها . فهي إذن ذات غاية براغماتية ، حاجية تدقيقاً ومن أجل هذه الغاية وبناء عليها لا تكون مادة الصورة التخيلية مستقاة من عالم خطاب منشئها أي في مجال خياله الخاص ومن مكوناته الأيديولوجية والثقافية والنفسية الخاصة به وإنما تكون مأخوذة من عالم خطاب متلقيها الخاص . يقول محمد الخضر حسين في باب الغرض من التخيل من كتابه الخيال في الشعر العربي : " إن التخيل لا يخلو في أكثر أحواله من صوغ المعنى في صورة ما تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع"^(٢٩) وهو ما قد يعني أن الأسلوب ليس الإنسان نفسه كما يذهب إلى ذلك بيقون . وإنما الأسلوب هو على الأقل إنسانان كما يذهب إلى ذلك باختين وهو يعني بذلك أن الأسلوب يتضافر على صوغه في النص طرفان هما المبدع من ناحية وجمهور المتلقين من ناحية أخرى .

لتأخذ مثلاً على ذلك قول جبران خليل جبران في نص يا بنسى
أسي ، من كتابه " العواصف " :

" سيوفكم مغطاة بالصدا ، ورماحكم مكسورة الحراب ، وتروسمكم
مفسورة بالتراب . فلماذا تظفون في ساحة الحرب والقتال ؟ "

استخدم جبران في هذا الشاهد ثلاث كفايات متتالية مما يجعل
كلامه ذا غاية تأثيرية حجاجية في مستويين فالتأثير يأتي في مستوى
أول من جهة شكل الصورة الشعرية والركن البلاغي المعتمد في صوغها
وهو الكناية فالكناية في ذاتها ذات طاقة حجاجية تأثيرية خاصة فأنت
بالكناية تقوم دعواك وتدعمها بالشاهد والحجة ، يقول عبدالقاهر
الجرجاني: " سبيل [الكناية] سبيل الدعوى تكون مع شاهد (...) فإذا
كُنيت عن كثرة القرى بكثرة رمال القدر كنت قد أثبت كثرة القرى بإثبات
شاهدها ودليلها ^(٢٠) فجبران في شاهدنا يرفع دعواه على مخاطبيه
داعماً إياها بحجة ودليل من خلال استخدام أسلوب الكناية . ويأتي التأثير
في مستوى ثان من مادة الكناية وهي السيوف الصلبة والرماح
المكسورة الحراب والتروس المفسورة بالتراب . فهذه المادة من شأنها
أن تعرّفنا إلى هوية المخاطبين الاجتماعية والثقافية فهم العرب في
مرحلة من مراحل تاريخهم الحديث في الثلث الأول من هذا القرن جنباً
فيماً يرى جبران ، متهمون وهم الذين جعلوا من السيف في تاريخهم
وحضارتهم وأديهم رمزاً للشرف الرفيع والوجود الأبدي وتعبراً عنهما في
شعرهم ونثرهم . فتكون صورة كلام جبران الفنية للحجاج والاستنهاض
أكثر منها للتشفي والسخرية فلئن كانت الكناية في حد ذاتها أسلوب
حجاج وإقناع وتأثير فإنها لا يمكن أن تحقق تأثيرها وإقناعها ما لم تكن
مادتها مأخوذة مما هو مألوف لدى متلقيها معروف عنده ، قريب منه .
وعند هذا الحد يمكننا أن نقول إن أسلوب هذا الشاهد الجبراني ليس هو

أسلوب جبران المعروف عنه تجديده في التصوير والتعبير بقدر ما هو أسلوب الجماعة المعنية بالخطاب وقد تبلور في لواعيها الجمعي وتأسلص عبر العصور .

إننا ما إن ننظر في جمالية النص الأدبي من زاوية براغماتية حاجية حتى يكون فهمنا إياء نقيضاً لفهم غيرنا ممن ينظر إلى النص نفسه من زاوية دلالية محض مكتفياً بالربط بين جمالية هذا النص وبين ذات صاحبه المنشئ له . لناخذ مثلاً على هذا الاختلاف في طريقة توظيف الجمالية طريقة أدونيس في تناوله بالتحليل قصيدة " بارسيس " لشوقي من زاوية دلالية من ناحية وطريقتنا في تحليلها من زاوية حاجية من ناحية أخرى ، ولا يعني هذا أننا على صواب وأنه على خطأ وإنما هي طرائق في توظيف **جمالية النص** مختلفة لكنها قد تتكامل بحكم كون الكلام ، كل كلام ربما له محتوى دلالي وبعد براغماتي معاً وفي الوقت نفسه .

مقتطف من نص القصيدة :

باريس

تُزَمي بمشهود القهار مسكوك	(...) ما خلت جنك النعم ولا النسي
... : يا إلك ما زعصوك ا	زعصوك دار خلاعة ، ومجاعة
شهواتهن مرويات فيك	إن كنت للشهوات رؤيا ، فاعفلا
أصحاب توجان . ملوك أربك	تلدن أعلام البيان ، كأنهم
وتفجرت كالكوثر المفروق	فأضت على الأجيال حكمة شعورهم
ما حجج طلقه مسوى نالوك	والعلم في شرق البلاد وغربها
والركن من بنيتك المعتموك	العصر ، أت جماله ، وجلاله
ومشت حضارتك بنور بيتك	أخذت لواء الحق عنك شعوبه

ولغزاة الفريخ ، ساعة عرضها	للفخر خير كنوزها ماضيك
ومن العجائب أن واديك الشرى	ومراتع الغزلان في واديك
يا مكثي قبل الشباب ، ومنجي	ومقيل أيام الشباب أنسوك
ومراح لأقني ، ومغافاً على	ألقى كجنتك النجم ضحكوك
وسماء وخي الشعر من مكثف	سلس على نوى السماء مضوك
لما لعت لك الصبغة لم أجد	غير القوافي ما به أجزيك
إن لم يفوك بكل نفس حرة	فأله جل جلاله وفيه ^(٣١)

يقول أدونيس من مقال أحمد شوقي : شاعر البيان الأول^(٣٢)

وقد تناول فيه بالتحليل على نحو لائق حقاً ثلاث قصائد لشوقي هي "غاب بولونيا" و"باريس" و"نجاه" : "كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح القديم : جنات النعم ، ذروة الطيراء والمجد ، ذروة البيان ، ذروة الحكمة ، ذروة العلم ، وباريس الممدوحة هي العصر بجماله وجلاله ، وملكة الزمان ، لواء الحق ... أمد وغزاة في آن - وادي الشرى ومرتع الغزلان [...] [وهناك] معجم آخر من الألفاظ والعبارات الدينية : ماء الحياة ، جنات النعم ، الإلك (حديث الإلك) ، الكوثر السماء ، جل جلاله تضاف إلى ذلك مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، ملوك ، أراك ثم يعلق أدونيس على ذلك بقوله : "العبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك الشائع".

إلى هذا الحد لا يمكن لنا أن نخالف أدونيس الرأي فمعجم شوقي وصورته الشعرية في هذه القصيدة من المشترك الشائع لكننا نخالفه الرأي في كيفية الحديث عن اتبناء الكلام في قصيدة باريس على النحو الذي ذهب إليه . يقول أدونيس : "ليس شوقي هنا ذاتاً تتكلم كلامها الخاص وإنما هي ناطق بكلام جماعي مشترك وهو كشاعر ليس موجوداً في ذاته وإنما هو موجود في هذا الكلام أي في إنشائية الخطاب الشعري

السلفي [...] المتكلم هنا هو التقليد والتقليد لا يؤمنس وإنما يدعم سلطة الكلام الماضي " .

إن قصيدة باريس فيما نرى ، هي شأن أغلب أشعار شوقي ، محكومة بمقام تقال فيه وظروف تلفظية تنجز فيها فهي من الناحية خطاب والخطاب في أدق تعريف له إنما يفترض متكلماً ومستمعاً مع توفر مقصد التأثير في المستمع من قبل المتكلم ، والمستمع في القصيدة ملمح إليه بل ومنصوص عليه في ضمير الغالب الجمع : (زعموك) وهذا الجمع الذي يزعم أن باريس دار خلاعة و... ومجاعة لا حصر له فهو يبدأ على الأقل من رفاعة رافع الطهطاوي الذي قال في باريس رغم شدة حبه لها :

ولم أر مثل باريس دياراً **شموس العلم فيها لا تغيب**
وليل الكفر ليس له صباح **أما هذا وحكم عبيب ؟**
فنص " باريس " هو على الأقل منذ البيت القائل :

زعموك دار خلاعة ومجاعة و... : يا إلهك ما زعموك!

يتوجه توجهاً سجالاً حجاجياً إقناعياً فهو بمثابة المرافعة عن متهم هو باريس أمام خصوم نحن نعرف من خارج النص أنهم العرب ... المحافظون ونعرف من داخل النص أنهم هؤلاء بالذات دون غيرهم وذلك من خلال نوع التخييل الذي أظهر فيه شوقي صورة باريس ، إذ لما كان التخييل بصاغ في صورة تكون معرفة المخاطب له أقوى وفهمه إليه أسرع كما يقول الخضر حسين محققاً ، وكان مدار هذا التخييل في القصيدة على جنات النعم والكثرة والثرى والغزلان أمكن أن نقول إن المعنى بسماع هذه المرافعة التي هي لفائدة باريس وفي صالحها إنما هو جمهور عربي ... محافظ في معتقداته وثقافته وتقدم له باريس في

صورة المدينة العربية ... المثالية ليقبل بها بعد شديد رفض لها وليقبل عليها بعد طول إعراض عنها . على أن في قول شوقي " يا إلك ما زعموك ! إيماء ، كما نبّه إلى ذلك أدونيس ، إلى قصة الإلك . لكن ذلك ليس دليلاً على ماضوية شوقي بقدر ما هو وسيلة حجاجية أخرى يستغل بها شوقي عالم خطاب المتلقين وحساسيتهم الدينية لإخراج باريس في صورة البريء المفترى عليه حقاً .

إن المتكلم في قصيدة باريس وهو شوقي لا يدعم سلطة الكلام الماضي كما يقول أدونيس بل هو يستغل سلطة الكلام الماضي ، فهذا الكلام الماضي إنما هو مجرد وسيلة وليس غاية في ذاته كما قد يفهم ربما من كلام أدونيس في شأن قصيدة باريس .

كما أن باريس لم تذب في هذا الكلام كما يقول أدونيس وإنما هي تتقدم مراوغة منكرة إلى جمهور خصومها في ثوب دمشق أو القاهرة أو مراكش ولما كان الخطاب الحجاجي شأن الخطاب الإشهاري لا تهمه حقيقة ملفوظه بقدر ما يهمه وقع ملفوظه وأثره في ذهن المتلقي والسامع فإن غاية خطاب شوقي كانت حمل الأذهان على القبول بباريس وتغيير القوم سلوكهم إزاءها .

إن سلطة الكلام في قصيدة شوقي ليس على باريس - مرجع كلامه وإنما سلطته على المتلقين . كما أن هذا الكلام ليس في النهاية دليلاً على فرط تشبث شوقي بالماضي كما يرى أدونيس وإنما قد يكون دليلاً على تشبّثه بالغرب بل ودليلاً على رغبته في حمل قومه على القبول بهذا الغرب .

الهوامش

1) Roman Jakobson : 8 questions de poétique. Editions du Seuil; 1977; p. 80.

(٢) المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

(٣) جاكسون : المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٤) المرجع نفسه : ص ١٦ .

(٥) المرجع نفسه : الصفحة نفسها .

(٦) المرجع نفسه : ص ٨٠ .

(٧) راجع أساليب تلك وأبعاده في نظرية جاكسون في : Daniel Deas et Jacques Fillelot :

Linguistique et poétique Editions Larousse, 1973

٨) Jean Cohen : Structure du langage Poétique; Editions Flammarion 1966; p. 83.

(٩) د. جابر صغور : مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٨٢ ص ١٧٢ .

10) Jean Cohen : op. Cit. Chapitre . La fonction poétique.

11) Jean Cohen : le haut langage; Editions Flammarion, 1979; p. 182.

12) Ibidem; Chapitre : le texte.

(١٣) المرجع نفسه : الفصل نفسه .

(١٤) انظر : دراسات في الشعرية : للشابي مؤنجا ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٨٨ مقال " شعرية الكلمات وشعرية الأنواء في قصيدة " ... في هلال الحب " للشابي " . ص ٢٢٩ - ٢٩٨ .

15) Conrad Barven : Linguistique fonctionnelle et stylistique objective. P.U.F., 1976.

16) Henri Meschonnic : pour la poétique; Edition Collinard, T. 1, 1978.

17) Conrad BUREAU : op. cit. p. 23

(١٨) المرجع نفسه : ص ١١٢ - ١١٤ .

19) Henri Meschonnic : op. cit., p. 22

(٢٠) المرجع نفسه : ص ٥٤ .

(٢١) أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة . دار التونسية للنشر . د . ت . ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(٢٢) راجعه في : د . حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب (...) منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ ص ٢٦١ .

(٢٢) راجعه في كتاب : الفحوال الشعري عند العرب . دار التونسية للنشر - فصل الفحوال الشعري والمرأة في رأي الأئمة العرب : ص ٦٩ - ٩٢ .

(٢٤) يطلق د . بكري شويخ أمين على بيتين من الشعر قام أولهما على تشبيهه وهو :

" هو البحر من أي القولعي أنهكه
فكجته المعروف وقجود ساعله "

وقام ثانيهما على الاستعارة وهو أول المتنبي :

" وأقبل يمشي في البساط فما أدري
إلى غير يسعى لم إلى غير يرتقي "

أيقول : " الشاعر الأول رعب مصد التشبيه البليغ فارتفع قليلاً بمندوحة التكرام أما الشاعر الثاني فاستطاع صاروخ الاستعارة وخلق بسوّه الجود وشتان بين المصعد والقاروخ وبين تشبيهه البليغ والاستعارة " : د . بكري شويخ أمين : البلاغة العربية في ثوبها الجديد - طم البيان : دار العلم للملايين بيروت ط ١ . ١٩٨٢ من ص ١١٥ - ١١٦ .

(٢٥) انظر :

Catherine Kerbrat - Grecchioni : L'énonciation De la sybjetivité dans le Langage. Edn. Armand Colin - Paris, 1983. La pragmatique du langage; pp. 183 - 223.

(٢٧) المرجع نفسه : الموضع نفسه

(٢٧) انظر على سبيل المثال - مجلة دراسات مجملات أدبية إسلامية العدد ثامن شريف / شتاء ١٩٩٢ .
عدد خاص حول جمالية التلقي راجع على وجه الخصوص مقال د . عبدالعزيز طليمات : الواقع الجمالي وأليات إنتاج الواقع عد " وولف غاغ إير " . ص ٤٩ - ٨٤ .

(٢٨) د . محمد الهادي قطراني : جمال الكلام والكلام على الجمال . مجلة علامات في النقد الأدبي . الجزء الأول المجلد الأول جدة ١٩٩١ . ص ٥١ - ٥٨ . والمقال نفسه منشور ضمن كتابه تحليل أسلوبية (تونس ١٩٩٢) ص ١٧١ - ١٩١ .

(٢٩) محمد الحضر حسين : الفحوال في الشعر العربي . المطبعة القحطانية . ط ٢ . ١٩٧٢ . ص ٥٩ .

(٣٠) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإيجاز . طبعة دار المنار . مصر ١٣٧٢هـ . ط ٥ . ص ٢٤٣ .

(٣١) أحمد شوقي : عشوقيات . دار الكتاب العربي . بيروت . دت . الجزء الثاني . المجلد الأول . ص ٨٣ .

(٣٢) أنونيس : أحمد شوقي شاعر البيان الأول . مجلة فصول ، عدد خاص بشوقي وحافظ : المجلد الثالث ، العدد الأول ١٩٨٢ . ص ١٨ - ٢٢ .



حكمة الظروف وظروف الحكمة:

قراءة في شعر أحمد شوقي*

عبد الرحمن اسماعيل السماعيل

ترد كلمة (حكمة) في المعاجم العربية
مفيدة بضم المعاني المتقاربة فلي
فحواها : فهي العدل والطم والنبوة
والفقه والقول الصادق المطابق
لالحق، والكلام الذي يقل لفظه ويجل
مضاء ، والكلام النافع الذي يمنع من السفه ويدعو إلى الحلم .

والحكمة عند العرب مقرونة دائماً بالزعامة ، والرياسة ،
والبيان ، والدهاء ، والحكيم في قومه مكانة عالية ، فهو رئيسهم ،
ومصدر مشورتهم ، وخطيبهم الذي يلجؤون إلى بيانه وعقله في الملمات
والمناسبات .

وقد بث الشعراء العرب الحكم في قصائدهم منذ القدم فنال
بعضها شهرة واسعة وأصبحت سائرة على ألسنة الناس جيلاً بعد جيل .
وقد أصاب الحكمة ما أصاب الشعر من هبوط وتدن خلال فترة الركود
التي مر بها النايخ العربي إبان الحكم العثماني للمناطق العربية ،
واستمر هذا الركود والجفاف في الإبداع الشعري حتى بزغت شمس
النهضة العربية الحديثة وبدأ الشعر العربي على أيدي البارودي ومن
بعده شوقي يعود إلى سالف عهده من الازدهار . وقد اهتم هذان
الشاعران بالحكمة فكثر في قصائدهما ، غير أن شوقي أولاهما اهتماماً
أكبر من البارودي . وقد ظهر هذا الاهتمام في كثير من قصائده ، وظهر
فخره بحكمه وأمثاله في أبيات كثيرة من مثل قوله^(١):

لي دولة الشعر دون الناس والله مغفري حكمي فيها وأمثالي

وقوله مخاطباً الشباب^(٢):

عالجوا الحكمة واستشفوا بها واتشدوا ما ظل منها في السير
وقوله أيضاً^(٣):

ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمة على نزلاء الدهر بعك أو علماً

ولعل شغف شوقي بالحكمة وولعه بها جاء نتيجة لبشارة أستاذه حسين المرصفي التي ذكرها شوقي في مقابلة نشرتها مجلة (مركب) سنة ١٩١٥ والتي قال فيها إنه حين كان في الرابعة عشرة من عمره عمل بيتين من الحكمة أعجب بهما شيخه إعجاباً شديداً وبشره بمستقبل في الحكمة غزير^(١). ولا نستبعد أن تكون هذه البشارة قد عملت عملها في نفس ذلك الطفل فاندفع بقوة لتحقيقها في شعره متميزاً عن بقية أقرانه حتى تم له ما أراد وأصبحت الحكمة جزءاً مهماً في قصائده لا تكاد تخلو منها قصيدة واحدة في ديوانه. وقد تناول حكمته بالدراسة كثير من الدارسين في حياته وبعد وفاته، ولعل أبرزها الدراسة الأسلوبية الجيدة التي قام بها محمد الهادي الطرابلسي في الفصل الخاص عن الحكمة في الشوقيات في كتابه (خصائص الأسلوب في الشوقيات) وهو فصل جاء استكمالاً لدراسة شاملة تناولت جميع مظاهر الأسلوب والتعبير في الشوقيات.

حديثنا عن الحكمة في شعر شوقي هذه الليلة سوف ينصب على جانب لم يتناوله الدكتور الطرابلسي في دراسته المشاعر إليها وهو الظروف والمناسبات التي أحاطت بالشاعر حين إطلاقه لحكمته ؛ نعرف مدى ارتباطها بتلك الظروف والمناسبات لما لذلك من دور بارز في فحواها وتوجهها . وقد لاحظت أثناء دراستي للحكمة في شعر شوقي أن هناك نوعين منها يترددان في قصائده :

الأول: رأيت أن أسميه الحكم المطلقة ، وأقصد بها تلك الحكم

التي لم تتقيد بظروف ولا مناسبة ، وهذه الحكم تتسم بنظرة شاملة للكون والحياة ، وبها اشتهر شوقي وعرف .

النوع الثاني : هي ما سميت الحكم المفيدة ، وأقصد بها تلك الحكم التي ارتبطت بمناسبة من المناسبات ، وتتسم هذه الحكم بنظرة مقيدة بمناسبتها وسياقها الذي وردت فيه . وبسبب هذا الارتباط ، فإن الحكم من هذا النوع تبدو ظاهرياً متناقضة مع حكم أخرى قالها في سياق مناسبات أخرى . وهذا يعنى أننا نجد حكمته أحياناً سامية تنظر إلى الأحداث نظرة مطلقة غير مقيدة ، وفيها من الشمولية ما يرفعها إلى مصاف الحكم الخالدة في الشعر العربي ، ومنها حكمه الأخلاقية والتعليمية المعروفة . وفي أحيان أخرى نرى الحكمة عنده مستسلمة لصوت الحدث والظروف المحيطة به ، فنأتي لخدمة تلك المناسبة في جو يظله غياب كامل لما قيل من حكم في مناسبات أخرى . وهذا يدل على أن الحكمة المقيدة عند شوقي تتخلق في رحم المناسبة فتولد حاملة سمات تلك المناسبة متقيدة بظروفها ، منفصلة عن غيرها من الحكم الأخرى التي قالها في مناسبات أخرى . والمناسبات التي نقرأ صداها في شعر شوقي ذات مصادر مختلفة ، نصل أبرزها الدين ، والتاريخ ، والأحداث المعاصرة . غير أن تركيزنا في هذه الدراسة سوف يكون على المصدر الأخير ، وهو الأحداث المعاصرة ؛ لحركته الدائمة وتجده مما جعل الحكمة عنده متغيرة في فحواها وهدفها تبعاً لتلك الظروف . وهذا المصدر يمتد في الزمان حتى وفاة شوقي ، وفي المكان ليشمل مساحة جغرافية كبيرة من خارطة العالم ؛ فشوقي لم يكن شاعراً ذاتياً غارقاً بهوموم الشخصية وعواطفه الرومانسية معزولاً عما يدور حوله من أحداث ، بل كان أشبه بألة موسيقية بيد الشعوب العربية التي عاشت تتشد قصائده وتطرب لها في أفراسها وأتراسها ، في حياته وبعد مماته .

وإن نظرة في موضوعات قصائده تجعل القارئ يدرك أن الشرق كان الشاعر الأكبر ، وصاحب الصوت الأعلى في قصائده . وكان شوقي واعياً لتلك المكانة العالية في شعره مفتخراً بدوره في تاريخ الشرق المعاصر ، ولا أدل على ذلك من قوله يوم تكريمه عام ١٩٢٧م^(٤):

كان شعري الغناء في فرح الشعب — رقى وكان الغناء في أحزانه

ويؤكد هذا الدور الفعال لشعره القصيدة التي أوردها أحمد الحوفي في شرحه لديوان شوقي ، وقد ذكر فيها أن أحد المجاهدين من زعماء سوريا قد اندس في الحفل الساهر الذي أقامه شوقي في كرمة ابن هانيء آخر أيام تكريمه سنة ١٩٢٧م ، وسلم له رسالة تحية ومباينة من زعماء الثورة السورية موقعة بدمانهم^(٥) وإلى ذلك يشير شوقي بقوله في قصيدته (ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها)^(٦):

رسول الصابرين أسمع وهناً	وبنظمي التحية والمسؤالا
لنسا مني فناولني كتابا	أحست راحتي ليه جلالا
وجدت دم الأسود عليه ممسكا	وكان الأصل في السمك الغزالا
كان أسامي الأبطال فيه	حواميم على رقي تتكلى

وقد بث شوقي حكمه وآراءه في الأحداث الوطنية والقومية والعالمية في مختلف قصائده مستجيباً بذلك إلى صوت الحدث مهما كان مصدره الجغرافي ، وخارطة قصائده تمتد من اليابان والهند شرقاً إلى فرنسا وبريطانيا غرباً ، مثل قصائده (انتصار الأكراد / زلزال اليابان / غاندي / نكبة بيروت / ذكرى استقلال سوريا / مشروع ملنر / عمر المختار) وهذه العناوين أوردها على سبيل المثال لا الحصر وتؤكد كلها سرعة استجابة شوقي لصوت الأحداث المعاصرة .

إزاء هذا الانتشار الجغرافي الواسع لاهتماماته الشعرية فإنه لابد

لنا من تقليص حدود تلك الخارطة لتكون دراستنا مركزة على الأحداث الوطنية في المناطق التي ارتبط بها شوقي ارتباطاً قومياً وعرقياً ، وهي مصر وسوريا وتركيا . كما أنه لابد لنا أيضاً من حصر مجال الحكمة التي سوف تكون موضوعاً لدراستنا في مجال مرتبط بظروف المنطقة آنذاك ، وهو حركات التحرر وبناء الممالك . وقد لاحظنا خلال قراءتنا لفصائد شوقي المرتبطة بتلك المناطق أن الوسائل التي يقترحها في حكمه لبناء الممالك واكتساب الحرية تختلف حسب المنطقة اختلافاً قد يصل أحياناً إلى ما يشبه التناقض .

والأبيات التالية توضح ذلك بشكل بَيِّن :

المناسبة	الحكمة	المجال	الوسيلة المقترحة
الحرب العثمانية البوناتيّة	وما سيف إلا أية لملك في قوري ولا الأنيسر إلا للسدي بنهياي	بناء الممالك	قصرها على القوة وحدها
قتلصر الأتراك في الحرب	فلق لبان بقول ركن مطقة على القلاب بيني الماك لا فكتب	بناء الممالك	قصرها على القوة مقابل العلم
نكبة دمشق	وما بيني الممالك كالصحبا ولا بيني الحقوقي ولا يحق	بناء الممالك	قصرها على القوة
تعبية للترك	فالسيف يهدم فجرا ما بنى سحرا وكان بلبان علم خير منهم	بناء الممالك	العلم وحده مقابل القوة
رثاء قاسم أمين	بالعلم بيني الملك حق بناله وبه تنال جلال الأعطار والد يشاد عليه من شم الملا ما لا يشاد على ثقا القطار	بناء الدولة	العلم وحده
رثاء جورج زيدان	والعلم في فضل أو في مغلغره وكن الممالك صدر الدولة الحقي	بناء الممالك	العلم وحده
الاستقلال العثماني	ملك والدولت ما بيني القتا والعلم لا ما ترفع الأملاك	بناء الممالك	القوة والعلم

وراء عثمان باشا الفلبي	إنما الملك صرغم ويراع فريقاً فرقة ساد الطفلم	بناء الممالك	القوة والطم
الاحتلال ببيت مصر	بالطم والمال بني قناس ملكهم لم بين ملك على جهل وإفلال	بناء الممالك	الشورى والطم
مشروع ٢٨ فبراير القاضي بالاستقلال الجزئي لمصر	إن سرك الملك انتهى على أسس لمستطوع الباقين طعم والآيا وارفع له من بناء الحق قاعدة ومد من سبب شورى له معها	بناء الممالك	الشورى والطم
نكبة دمشق	والحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق	طلب الحرية	التضحية بالنفوس ورافة النساء في سبيلها
ذكرى الجهاد الوطني	ومن يصير يجد طول التمني على الأمل قد صار القرحا	طلب الحرية	الصبر والتمني
مشروع ملل	ينال بالثمن القلي بعض ما يعجز بالشدة عن إخذه	طلب الحرية	الثمن
مؤتمر الأحزاب المصرية	سيروا فيها بالآلة طويلة إن الأداة مسويل كل سلاح	طلب الحرية	الصبر والتمني

إن هذه النماذج تعكس لنا تبايناً واضحاً بين الوسائل التي يطرحها شوقي في حكمه لبناء الممالك ونيل الحرية ؛ فهو أحياناً يقترح القوة والتضحية بالنفوس وسيلة لبناء البلاد والحصول على الحرية . وأحياناً أخرى يخلف من لهجته ويقترح وسائل سلمية متعددة للحصول على الحرية أو بناء الدولة ، والملاحظ أنه لم يدعُ المصريين إلى استئصال القوة لمواجهة الاستعمار الإنجليزي لمصر آنذاك كما دعا السوريين لمواجهة الاستعمار الفرنسي ؛ فما السبب الكامن وراء هذا الاختلاف وهذا التباين ؟؟

إن شاعراً مثل شوقي لا يمكن أن يغفل عن هذا التباين في

وسائله المقترحة ، ولابد أنه كان مدركاً وواعياً له لأنه كان يقف أمام ظروف متباينة يحتاج كل ظرف منها إلى ما يناسبه من الحكم ؛ فسوريا كانت ضحية لمستعمر شرس اتخذ القوة العسكرية سبيلاً لإخضاع أهلها وسلب حرياتهم فجاء صدى ذلك كله في قصيدة شوقي داعياً إلى مواجهة القوة بالقوة لأنه لا مجال لغير هذه الوسيلة في مثل هذه الظروف ، وما حصل لسوريا لم يحصل لمصر أثناء حياة شوقي ، وإن كان حصل مثله في ثورة (١٩١٩) فإن شوقي لم يشهده لأنه كان في المنفى ، وتكشف قصيدته (الحرية الحمراء) عن شدة أسفه لعدم مشاركته في تلك الثورة ، وقد أعلن ذلك في قوله في تلك القصيدة^(٨):

يوم البطولة لو شهدت نهاره لنظمت للأجيال ما لم ينظم

ولم يكن بإمكانه أن يتقن بهذه الثورة ضد الإنجليز ، أو يعجز أبطالها وهو شبه سجين في منفاء بالأندلس فأثر العسكوت والمداراة ، والمداراة مبدأ آمن به شوقي ودعا إليه في شعره وحكمه ، من مثل قوله^(٩):

قد أتعب الأعداء من دراهم فأقم عدوك بالليان واقعد

أما بعد عودته إلى بلاده لم يشهد سوى مفاوضات حول الاستقلال وعود ومماثلة ومناورات حول بنوده وشروطه فكان من الطبيعي والحالة هذه ، والبلاد سالمة نحو الاستقلال أن تأتي حكمه مسالمة ومناسبة لتلك الظروف .

أما تركيا فلها ظروف تختلف عن مصر وسوريا ؛ فقد كانت لها المبادرة في المشرق الإسلامي ، وكانت مقر الخلافة الإسلامية التي يعتبرها شوقي الرمز الباقي لوحدة المسلمين ، والتي مجدها بأجمل

قصائده وأقواها ؛ فقد كان ارتباطه بالخلافة ارتباطاً دينياً وعرفياً ، وكان يراها الجامعة التي يجب أن يلتق حولها المسلمون على اختلاف أجناسهم وأعراقهم ونراه في شعره فرحاً طرباً لقوتها ، وحزيناً أشد ما يكون الحزن لضغطها وتخلفها ، وقد أشار إلى هذا الارتباط صراحة بقوله في إحدى قصائده عن الخلافة^(١٠) :

وأنا الذي مرضتها في دالها	وجمعت فيه عواطف العواد
غنيتهما لحناً تظلل في البكا	يا رب بك في ظواهر شادي
ونصرتها نصر المجاهد في ذرا	عبد الحميد وفي جناح رشاد
ودلفتها ودلفت خير قصائدي	معها وطال بغيرها إتشادي
حتى اتهمت قليل تركي الهوى	صدقوا هو الأبطال ملء لؤادي

وكان يرى ألا نهضة لتركيا الحديثة إلا بالوقوف على قدم المساواة مع غيرها من الدول الغربية وهذا لا يتحقق إلا بالقوة والعلم ، فكانت حكم شوقي في قصائده التركية تدور في هذا الفلك ، ولا مجال لغير هاتين الوسيلتين لعلاج أدواء تركيا ، فهما تستطيع الدولة العثمانية اللحاق بركب الحضارة واستعادة أمجادها بعد أن كانت رجلاً مريضاً بين أيدي الغربيين . من ذلك كله يمكن أن نستنتج أن المناسبة هي التي تضع الحكمة في طريق شوقي وتحدد اتجاهه في شعره ، فالقصيدة عنده قصيدة مناسبة ، ومناسبتها هي سياقها الداخلي الذي يجب أن تدرس من خلاله ، وأي بتر لحكمته من سياقها الداخلي ووضعها في سياق آخر خارجي يجعلها تبدو متناقضة مع غيرها وهي في حقيقتها ليست كذلك ، والنماذج السابقة تؤكد ما ذهبنا إليه ، ففي مجال بناء الممالك ، اقترح شوقي في كل بيت تقريباً وسيلة تختلف عن الأخرى ؛ فهي أحياناً القوة والعلم معاً ، ثم يعود فيؤكد على العلم والمال ، ثم نجده أخيراً يؤكد على القوة وحدها والتضحية بالنفوس حين يخاطب السوريين .

أما في مجال السعي لنيل الحرية فقد اقترح شوقي كل بيت من أبياته الآتفة وسيلة تختلف عن الأخرى لطلب الحرية ؛ فهي أحيانا القوة، وأحيانا الأناة والصبر ، وفي مواقف آخر نراها اللين والرفق .

إن التناقض الظاهري بين الوسائل التي يقترحها شوقي في الأبيات السابقة لبناء الممالك وطلب الحرية مرده إلى إخراج تلك الحكم من سياقاتها الداخلية وإدخالها في سياق خارجي مع غيرها من الحكم التي قيلت في مناسبات وظروف مختلفة . ولو أعدنا كل حكمة إلى سياقها الخاص بها لأدركنا أن تلك الوسائل ليست في الحقيقة من اقتراح شوقي نفسه ، وإنما هي من اقتراح الظروف والمناسبات التي قيلت فيها، ثم لأدركنا بعد ذلك أن شوقي ما هو إلا صوت للأحداث والمناسبات، وعنده لكل مناسبة حكمة مناسبة لا تصلح إلا لها .

إن ما عرضناه من أبيات سابقة يؤكد أن الحكمة عند شوقي حكمة مناسبة أتية تولد في ذهن الشاعر مترامنة مع المناسبة فتتشكل بلونها ، وتصطبغ بظروفها ؛ فعنده لكل مناسبة ما يلتمها من الحكم التي ما يكاد يطلقها حتى تطير بين الناس شهرة وتمثلا . فشوقي شاعر أمة وهي قضيته الكبرى ، ولكن هذه الأمة مفككة ومسئولة الإرادة ، واختلاف ظروف كل دولة أملى عليه الخطاب المناسب والحكمة المناسبة، لهذا فإنه حين ظهر أتاتورك منتصرا ضد الحلفاء الأوروبيين الذين أرادوا تمزيق ما تبقى من أشلاء (الرجل المريض) تغيرت الوسيلة المقترحة لبناء الدولة التركية ، وأصبحت في نظر شوقي القوة لا العظم وذلك في قوله :

فلن لبان بقول ركن مملكة على الكتائب يبنى الملك لا الكتب

لاحظنا في دراستنا للجانب التركيبي في حكمة شوقي أن بناءها

اللغوي يتحكم بحضورها وغيابها عن ساحة التداول بين الناس . وأن الحكم الحاضرة - ونقصد بها الحكم كثيرة التداول مقابل الحكم الغائبة قليلة التداول - تتسم بسمات لغوية لا تتوفر بالحكم الغائبة التي تستقل بسماتها اللغوية الخاصة بها أيضاً . وحين نتبعنا الحكمة في الشوقيات لاحظنا مع محمد الهادي الطرابلسي أنها " مهما دقت ولطفت ترجع إلى معنى جوهري هو التتويج أي التوكيد والتدعيم فما من حكمة ضربت إلا قصد بها مضاعفة قوة الدلالة في المعنى المسوق بالتفسير أو التعليل قصد التنبيه والتذكير والدعوة إلى الاعتبار^(١١) والرغبة في تتويج المعنى بما يقويه جعلت الشاعر يلجأ إلى ما يسميه البلاغيون (تزييلاً) وهو ضرب من ضروب الإطناب المحمود عندهم . وهذا الأسلوب جعل من الصعب بتر حكمة شوقي عما قبلها لأنها في غالبيتها تأتي نتيجة طبيعية لمقدمة قد تكون في عدة أبيات ، أو جزء من بيت . لهذا فإن الحكمة المتوجة ربما جاءت في بيت كامل تتويجاً لعدة أبيات ، أو في عجز بيت تتويجاً لفكرة حملها صدره . والذي لاحظناه أن كثيراً من الأبيات التي يأتي عجزها تتويجاً لصدرها تأتي مرتبطة بما قبلها برباط لفظي غالباً ما يكون ضميراً أو اسم إشارة . وهذا التركيب اللغوي الذي اتبعه شوقي في بعض حكمه الماثلة في ديوانه ساهم في غياب هذه الحكم عن التداول بين الناس الذين اعتادوا الاستشهاد بحكمة واضحة الدلالة مستقلة مبنى ومعنى في بيت واحد . والحكم التالية نموذج واضح لهذا النوع من الحكم :

يقول مشيراً إلى دور السيف في تطهير الدين :

وكذلك النفوس وهي مراض بعض أعضائها لبعض دواء

ويقول عن باشا الأتراك وتعامله مع المماليك المصريين :

فيداري ليخصم الغد منهم والمداراة حكمة ودهاء

ويقول عن السلطان حسين كامل والشيخ عبدالكريم سلمان حين
حضرا حفل توقيع اللورد كرومر وسمعا خطبته التي أهان بها
المصريين، وسخر من الإسلام والمسلمين :

جبن أكل وحط من قدرها والمرء إن يجبن يش مرئولا

ويقول مخاطبا رياض باشا حين رثاه ، وكان قد هجاه :

أهنتك في الحياة على هناة وأي الناس ليس له هناة

وهذه الحكم وأمثالها غير منتشرة بين عامة المثقفين بسبب
حاجتها حين الاستشهاد بها إلى تقديم يعرف بمناسبةها ، ويكشف عن
مرجع الضمير أو اسم الإشارة فيها مما يجعلها غير قادرة على الاستقلال
والانفصال عن سياقها اللغوي . وفي هذا النوع تتناسب الحكم دلالاتها
وتركيبتها لأنها تأتي تتويجا مباشرا لفكرة حملها صدر البيت .

أما الحكم الحاضرة ، فهي تلك الحكم التي تأتي في أبيات مفردة
مكتملة مبنى ومعنى ولا يربطها بما قبلها أي رابط لغوي ، وهذا النوع
من الحكم هو الذي عرف به شوقي ، وله فيه من الحكم الخالدة ما يدل
على عبقرية جبارة تغرد بها بين أبناء جيله وسأوى بها صالقة الحكمة
في التراث العربي القديم . وحكمه ليست حكما قديمة يعدها بأسلوب
وصياغة جديدين فقط ، بل هناك حكم تحمل توقيع الشخص مصدرها
حياته الخاصة وتجاربه الشخصية ، بالإضافة إلى المصادر الحديثة التي
لم تكن هما من هموم الحياة الاجتماعية والسياسية في المجتمع العربي
القديم مثل : الحرية ، والدستور ، والديمقراطية ، وتعليم الفتاة ، وإنشاء
البنوك . وقد استطاع شوقي بقصائده الكثيرة التي قالها في مثل هذه

الموضوعات أن يستلهم من مناسباتها حكماً رائعة مازال الناس يحفظونها ويرددونها في مختلف المناسبات - وقد كان يقع لشوقي من الإلهام الشعري في مثل تلك المناسبات ما لا يقع لغيره من معاصريه من الشعراء ويقدم من الحكم السائرة ما لم يقدمه الآخرون ، وقد استفاضت بعض أبيات الحكمة عنده ونالت من الشهرة أكثر مما ناله شوقي نفسه ، وحسبنا من ذلك الحكم الأخلاقية التي بثها في كثير من قصائده ، والتي مازال الناس يرددونها في شرق العالم العربي وغربه دون أن يعرف كثير منهم قائل تلك الحكم .

وختاماً لهذا الحديث المختصر عن حكمة شوقي فإنه يمكننا أن نستعير كلمة ابن رشيق حينما وصف المتنبي بأنه " ملأ الدنيا وشغل الناس " ونصف بها شوقي ونحن مطمئنون لصدقها ؛ لشوقي كان شاعر العرب في حياته وبعد مماته ، شغلهم وملأ دنياهم . وشاعر له مثل هذه المكانة بين قومه لا تكون موهبته الشعرية ملكاً له وحده ، بل ملكاً لقومه . لهذا فإن شوقي ليس في حقيقته شاعراً واحداً ، بل مجموعة شعراء لعل أبرزهم شوقي المصري ، وشوقي السوري ، وشوقي التركي . فالأول كان أمام شعب على أبواب الاستقلال ، فهو يدعو إلى المسالمة واللين ومداراة المحتل ليتمكن من الحصول على استقلاله . والثاني كان أمام شعب قهره الاستعمار ، وحكمه بالحديد والنار ، فهو يدعو إلى مجابهة القوة بالقوة للحصول على حريته . والثالث كان أُمم ضعيفة لا حول لها ولا قوة ، فكان يدعوها إلى الأخذ بأسباب التطور من قوة وعلم للحاق بركب الحضارة المعاصرة . وهذا هو شوقي الحقيقي ، شاعر أمة ممزقة ومسلوبة الإرادة والحرية ، فكان عليه أن يخاطب كل شعب خطاباً مستقلاً مؤسساً على ما تمليه ظروفه . وهذا هو السمو وراء

ما نراه من اختلاف بين وسائله التي يقترحها في حكمه لبناء الممالك وطلب الحرية . ويجب عدم إغفال هذا الجانب في شخصية شوقي حين دراسة حكمته ، أو حين مقارنته بغيره من شعراء الحكمة ، وبخاصة المتنبي لأن شوقي الذي عرفناه يختلف عن المتنبي ؛ فالمتنبي كان يعاني مأساة ذاته الممزقة لا أمته ؛ فأماله وطموحاته الشخصية وإخفاقاته فيما بعد كانت وراء نظرتة للحياة وما نتج عنها من حكم . أما شوقي فطموحات أمته وإخفاقاتها كانت وراء كثير من حكمه ، والظروف السائدة في العصرين هي التي صنعت الشاعرين ، فالظروف السياسية في عصر شوقي كانت تختلف تماماً عن تلك التي كانت في عصر المتنبي، ولو اختلفت الظروف لربما قرأنا غير ما نقرأه الآن من حكم لهذهين الشاعرين .

الهوامش

- (١) الشوقيات . (القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ١٣٠٠ ت) ١٢٦/٣
- (٢) السليق ، ١٢٨/١ .
- (٣) السليق ، ١٤٦/٣ .
- (٤) انظر هذه المقابلة في (شعر شوقي القفاي والمسرحي) لطفه وادي من ١٩٠ .
- (٥) الشوقيات ١٨٩/٢ .
- (٦) ديوان شوقي ، إعداد أحمد قحوفي ، ٣٦٥/١ الهاش .
- (٧) السليق ، ٣٦٤/١ .
- (٨) الشوقيات ، ١٨٦/٢ .
- (٩) الشوقيات المجهولة ، ٦٧/١ .
- (١٠) الشوقيات المجهولة ٢٠١/٢ .
- (١١) خلاص الأسلوب في الشوقيات ، من ٢٤٥ .

• • •

فكر الفكر العربي المعاصر

عبد العزيز إدريس الخطابي

” النقد الذي يشغل بالمحتوى هو النقد بالكمات، ولا بهم عدد توجهه للكمات . إن كان من تناقضه ذا أصل نبيل . أو على المستوى نفسه . أو موجباً للإهتمام . المهم هو أن نصيبه “^(١).

في النصف الأول من عام ١٩٦٨ ، جرت محاولتان لطرح الكتابة العربية للنقاش ، من أجل التوكيد على الوظيفة التاريخية للكتاب والكتابة وعلى وضع خطوط عريضة للكتابة العربية المعاصرة لكن مصير هاتين المحاولتين كان النسيان . كمعظم ما يكتب بالعربية . وسوف أحاول خلال هذا البحث ، أن أفضّل جهدي لاستيعاب هذه الظاهرة ، ظاهرة عدم اهتمام الكتاب العرب بما يكتبه الآخرون من زملائهم الكتاب .

المحاولة الأولى جرت على صفحات مجلة ” دراسات عربية “ وقام بها محمود كساب^(٢) . ينطلق الكاتب في هذه المحاولة من تألمه الصادق لما تركته هزيمة الخامس من حزيران من جروح في مجتمعنا العربي ، لكنه لا يستوعب أبعاد الهزيمة البعيدة ، التي استوعبها نديم البيطار^(٣) بعفوية . وهذا مما جعل طريقة طرحه لمسألة الكتابة العربية المعاصرة ، ميتافيزيقية جداً . ينطلق قائلًا : ” إن شعبنا من الشعوب التي تحترف الحضارة .. إن شعبنا قديم قدم الأرض التي يسكن فوقها . إن معنى أن نكون شعباً يحترف الحضارة أننا لن نموت ... إن الموت والقضاء يكون من نصيب الشعوب المصطنعة ، أما شعبنا فوجوده ... قدم التاريخ ، وبعفوية لا حد لها طوع الكثير لخدمته ، وأعطى العالم سر التقدم . إن صنع الحضارة كان مسؤولية شعبنا في طفولة البشرية ومراهقتها وبلوغها ... ومعنى ... أننا لن نموت ، فالشعوب التي تملك ماضياً لن تموت “^(٤) . هذا المنطلق هو في حد ذاته سخيف جداً – أرجو المصنرة ، ولكن هذه أطف صفة تناسب

هذا النص . ولنا أعتبر هذا النوع من التفكير المسؤول الأول عما يحل بنا من نكبات . إن معنى هذا النوع من التفكير هو أن يرقى كل منا في سريره ، بشكل مريح ، وينسى الهزيمة ، بحيث لا يكون للهزيمة أي أثر عليه ، فهو فرد من شعب من تلك الشعوب التي لن تموت . إن من إحدى بديهيات التاريخ أن تغنى الشعوب التي تفقد قيمتها التاريخية ، ويفقد شعب قيمته التاريخية عندما يصبح كسولاً يغط في النوم العريق ، ولا يلعب ماضي هذا الشعب ، مهما كان عريقاً ، أي دور إيجابي في الإبقاء عليه : من هنا أعتبر الدراسات التي تنشر بشكل متواصل محاولة " دغدغة " أعصاب العرب المحطمة بعد الهزيمة ، مطمئنة إياهم بأنهم من الشعوب ذات التاريخ العريق ، دراسات خطيرة جداً ، من الناحية السياسية ، لدورها الهدام ، وبخاصة في الفترة التاريخية الحالية^(٦) . لا يكفي أن يكون ابن سينا وابن خلدون من أجدادي حتى أمك حق الحياة ؛ يجب أن أحصل على حق الحياة بنفسي . إن كلمات جمال الدين الأفغاني قبل ما يقارب القرن من الزمن تصلح نبؤنا هذا ، وبخاصة قوله : " نعم أولئك أبائنا وأجدادنا ، ... ولكن واسوأنا ، وامرئنا ! واخجلنا ! إذا هم سألونا عما فعلنا بمخلفاتهم وما أورثوه لنا ، واستخلفونا عليه من الممالك والأقطار وعظيم المدن والأمصار . ثم أين أنتم أيها الأجداد الأمجاد الأجداد... ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أناء خلفكم من بعدكم "^(٧) . وليست هذه القضايا موضوع بحثي الحالي فقد عالجتها بالتفصيل في بحث سابق^(٨) ، لكنني أشير إليها هنا ، لأنها توضح قليلاً منطق السيد كساب في معالجته قضية الكتابة العربية المعاصرة . إن اقتناعه بأن العرب شعب عريق ، حتى ولو استغرقوا في نومهم ، يجعله يحصر وظيفة الكتابة العربية المعاصرة بأن يعنى " الكتاب العربي في هذه الفترة ... الإحساس لدى الجماهير بلنا ... لن يكون الانحلال من نصيبنا . عليه أن يؤكد في كل ما يكتب عرافة شعبه وأصالته وجوده ، ومناة

كيانه ، وقوة تكوينه ...^(٨)، أي إن كاتبنا يحصر وظيفة الكاتب العربي بعملات الدغدغة ، عن طريق التذكير بالأجداد ، ونبقى خاملين كما نحن الآن ، منتظرين المرة الآتية ، حتى تحرق أجسادنا بالنارهم ونحن راقدون على تراث الأجداد !

إن هزيمة حزيران قد أحدثت هزة صيفة في كياننا ، ونحن لن نستطيع تحمل هزة ثانية من هذا النوع . علينا أن نستخلص الدروس من الهزيمة . والكتابة العربية تستطيع أن تلعب دورا ضخما في هذا المجال ، فاستخلاص دروس الهزيمة لا يتم إلا عن طريق الاستيعاب ، القائم على البحث العلمي ، للفترة المنصرمة وتقصي الفجوات والأخطاء ووضع استراتيجية جديدة تماما ، تقوم على ثقافة المستقبل لا على آثار الأجداد الذين نهونهم عندما نقارن أنفسنا بهم ، ونحن في وضعنا الحالي المخزي . إن ما كتبه السيد كساب لا يمكن السكوت عليه ، وتركه دون نقد : وكان حسنا أن نقده السيد عبده يونس في " دراسات عربية " نقدا جادا ، فوصف ما كتبه بأنه ذو أسلوب مثبتت مفعم بالعبارات الخلوقة الرثة... في اعتقادي أنه أن لنا أن نتخلى عن هذه الأشكال من الكتابة ، بل لعل هذه العبرة أبسط درس علمنا إياه تكسبتنا الأخيرة ، نكسة حزيران^(٩) ولم يجد السيد كساب أن من مقامه أن يتنازل إلى درجة تجعله يكتب ردا على النقد العلمي الذي وجهه إليه السيد يونس ، وليست هذه حادثة فردية ، وإنما هي ظاهرة اجتماعية ! فالكاتب العرب لا يهتمون بنقد زملائهم لهم ، ويريدون أنفسهم من عاء دراسة نقد الآخرين .

ويمتدح الناقد المقال ، رغم نقده الجاد ، ذلك أن السيد كساب قد طرح ، على الرغم من رداءة بحثه ، موضوعا قيما جدا . يقول السيد يونس : " المقال تصدى لمهمة كبيرة ، أن لها أن تطرح للمناقشة ، إنها مسألة الكاتب العربي ومسؤولياته التاريخية ولكن كاتب المقال لم يتمكن من إنجاز المهمة التي تصدى لها ، لأنه لا يمتلك الأدوات العلمية التي تمكنه

من ذلك ، ولتورطه في استطرادات ومواضيع جانبية جطلته بنمى الموضوع الأصلي .. إلا أن المقال أثار المسألة ، وهنا يكمن فضله . ترى هل تعود المسألة المثارة لتوضع في " البراد " رغم الشتاء الطويل ، أم سيتصدى لها أناس آخرون ؟ ثم أين كتابنا ؟ لقد طال صمتهم ..^(١٠) ولكن كتابنا كانوا يظنون في نومهم ، فأشياء كهذه لا تهمهم . فهم ، إن كتبوا فإنما يكتبون عن أنفسهم وعما يفكرون به ، أما الآخرون ، أما العالم الخارجي خارج نطاق ذواتهم ، فلمر يبقى خارج دائرة اهتماماتهم .

المحاولة الثانية قمت أنا شخصياً بها على صفحات مجلة " الحرية " فنشرت مقالاً يثير بعض الموضوعات^(١١) ، ولم يكن ما قدمته بحثاً علمياً متكاملًا ، بل مقالة صغيرة في مجلة أسبوعية . المنطلق النظري لتلك المقالة هو أن الكتابة ، بوصفها شيئاً فكرياً ، تابعة للبناء الفوقي في كل مجتمع ، أي أن الكتابة وصف **لحالة موضوعية** أو تعبير عنها . إنها ، بمعنى آخر ، تابعة للعامل الذاتي وقد انطلقت في هذا المجال من أطروحات ماركس حول فويرباخ حيث يبين ماركس ، بكل وضوح ، علاقة العامل الذاتي بالعامل الموضوعي . يقول ماركس في الأطروحة الأولى : " إن النفس الرئيسة في المادية السابقة ، ومن ضمنها مادية فويرباخ هو أن الشيء والواقع ينظر لهما من وجهة نظر الموضوع وحسب ، أو كمتأمل لا كحركة حسية إنسانية ، أي بشكل ذاتي لا بشكل ممارسة "^(١٢) قسمت الكتابة أخذاً بهذا المنطق إلى نوعين : (١) الكتابة التأملية : وهي الكتابة التي تكتفي بوصف الشيء ، فلا تملك القوة الثورية التي تمكنها ، كمعامل ذاتي ، من التأثير على تغيير الوضع الذي تصفه . هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فإن الكتابة التأملية لا تقوم على البحث العلمي ، وإنما تنشأ عن تأملات تخمينية ، فنأخذ الشكل الإنشائي لا الشكل العلمي للقائم على التحليل . (٢) الكتابة الثورية : وهي الكتابة التي ترفض الاكتفاء بوصف حالة موضوعية ، فتقوم هكذا ، بكونها عاملاً ذاتياً ، بمحاولة لتغيير الحالة

الموضوعية عن طريق استيعابها علمياً لتقصي إمكانيات تغييرها ، فتكون الكتابة الثورية ، كعمل نظري يرتبط بالممارسة ، مصباحاً يضيء الطريق للعمل الثوري ، الكتابة الثورية تنطلق ، إذن ، من الأطروحة الحالية عشرة من أطروحات ماركس حول فويرباخ التي تقول : " لقد فسر الفلاسفة العالم حتى الآن ويجب من الآن فصاعداً تغيير العالم " (١٣).

إن الكتابة العربية المعاصرة ، كما أراها ، تأملية ، غير ثورية وغير علمية . إن التأملات الثورية ليست كتابة ثورية ، كذلك ليست الديمقراطية الثورية كتابة ثورية . هناك مقاييس دقيقة يمكن القول ، اعتماداً عليها ، ما إذا كان كتاب ما ثورياً أم لا ، فلا يكفي أن ترن العبارات الثورية عبر هذا الكتاب حتى يكون ثورياً . الكاتب الثوري الجدي يتبع طريقة البحث العلمي في كتاباته .

حالت كذلك في المقال المذكور نور الجامعة (١٤) ودور الأحزاب في الكتابة العربية المعاصرة . لأصل من ثم إلى نتيجة سلبية هي أن الكتابة عندنا غير منمنقة أو محصورة في نطاق معين ، وأن معظم كتابنا سطحيون ، يؤلفون العديد من الكتب ، بشكل مذهل جداً ، وكانت الفقرة التي اختتمت بها تلخيصاً عاماً ، لذلك استشهد بها حرفياً :

" يمكننا أن نستخلص مما قدمناه ما يلي :

١ - لم تخرج الجامعة الوطنية في العالم العربي من حلقة التخلف المظلمة . ولم تساعد هذه الجامعة على تطور الكتابة العربية المعاصرة ، وهذا عائد إلى أن الجامعة الوطنية لم تكن مركزاً للبحث العلمي ؛ بل للفحوص .

٢ - لم تساعد الأحزاب العربية الثورية على تطور الكتابة ولم تنشر أطراً نظرية يجري فيها البحث العلمي الثوري بغية إضاءة الطريق للممارسة الثورية .

٣ - هكذا كان الطريق الوحيد للكتابة ، الطريق الحر غير المبرمج أو المنهج ، فكانت الكتابة العربية تعبيراً عن التخلف في المجتمع العربي لا ثورة عليه ، ومن صفات هذه الكتابة الحرة المشتقة : أنها تأملية وغير تحليلية ؛ أنها لا تقوم على الدراسة والتمحيص والرجوع إلى المراجع العلمية ؛ إنها سطحية ، فالكتابة التأملية تستطيع أحياناً أن تكون عميقة ، ولكن الكتابة التأملية العربية الحديثة سطحية جداً ؛ إنها نوعاً ما مسروقة ، أضى بحسب المفاهيم العلمية الشديدة - أن للكثيرين من الكتاب العرب يأخذون أفكاراً عديدة من مصادر أخرى عربية وأجنبية دون الإشارة إلى هذه المصادر ؛ إنها انتقالية ، فكثير من الكتاب يمثلون نظريات مجموعة على طريقة انتقالية . رغم أن هذه النظريات يناقض بعضها البعض الآخر^(١٧).

كان السيد عبدالقادر حافظ ناقد الوحد^(١٨) ، رغم أنني أملت أن يجري نقاش واسع حول المقالة التي صفت صولاتها بشكل تحد ، رجاء أن أوقف في نفوس الكتاب الشعور بالذنب إزاء ما ينشرونه من تفاهات .

وكان هذا النقد قالماً ، في معظمه ، على سوء فهم للمقالة التي كانت مركزة كثيراً ، مما جعل فهم بعض الصياغات صعباً ، ولعلني لم أعرب عن بعض آرائي بوضوح تام ، فكانت نوعاً من التلميح . وقد قمت بالرد عليه ، موضحاً أن نقده يقوم على سوء فهم^(١٩) . ورد بدوره ، في " الحرية " قائلًا " بأننا نلتقي ، هو وأنا ، " حول استراتيجية واحدة وأيديولوجية واحدة " ويبدى سروره لحرصي العميق في " اعتماد الأسلوب والمضمون الموضوعيين " . ويخلص إلى القول بأن نقاط الالتقاء والاتفاق بيننا " أصق وأوسع وأكثر من نقاط الاختلاف والتبليغ "^(٢٠).

أشرت إلى هاتين المحاولتين - محاولة كساب ومحاولتي - لأن المسألة التي تشكل صلب هذا البحث قد طرحت في هاتين المحاولتين ،

رغم اختلاف نوعيتهما . وهذا البحث تطوير ، من جهة ، لما كتبه سابقاً في " الحرية " ، وهو من جهة ثانية يبدأ مجدداً من الحدود التي توقف عندها مقالتي السابق .

افتقار الكتابة العربية المعاصرة إلى العلمية

من واجب الكاتب أن يلتزم بغوود معينة ، إن كان يهدف إلى نشر ما يكتبه . فالكتابة المخصصة للنشر تتخطى حدود الفردية ولا تعود ولا تعود نخص الكاتب وحده . بل المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ، بكامله . هذا مما يضع الكاتب ، مهما كان اتجاهه ، في وضع لا يسمح له باتخاذ قرارات فردية . لا تحسب للمجتمع الذي يعيش فيه حساباً ، من جهة ، ولا تعطي القارئ الأهمية التي يملكها ، من جهة أخرى . فمن الشروط الرئيسية للكتابة الجدية أن يأتي الكاتب بشيء جديد ، فالكتابة ليست للترويج عن النفس ، وإنما يجب أن تكون ذات هدف ، وهذا الهدف يجب أن يكون دائماً العمل من أجل الحقيقة لاكتشافها . ونحن عندما نتحدث هنا عن الحقيقة لا نعني المفهوم الشائع للحقيقة ، بشكله الممسوخ ، حيث تظهر الحقيقة كشيء ميتافيزيقي لا مكان له . نحن نعني بالحقيقة هنا بشكل خاص الحقيقة المتمثلة في الحياة اليومية لمجتمع ما ولأفراده ولطبقاته . هذه المنطلقات تلزم كل مفكر يملك وعياً اجتماعياً يجعله ذا نظرة ناقدة تستوعب المسيرة التاريخية ، ويضيء الطريق إلى الآخرين ليرشدتهم إلى كيفية مراقبة سيرها ، وفي مجتمع يحتاج إلى الرؤيا الثورية من أجل تغيير أوضاعه اللاإنسانية ، يلعب استيعاب المسيرة التاريخية دوراً رئيسياً في تنمية العمل الثوري ودفعه في طريق النصر .

لنسال أنفسنا بعد هذه الملاحظات : ما هي الكتابة العربية المعاصرة وما هو دورها في الحركة العربية الحديثة ؟ لنسمع ما يقوله

أحد كتابنا التقدميين العلميين القائل حول الفكر الذي تقدمه هذه الكتابة : " الفكر العربي الثوري هو فكر يعتمد العبارات المنقمة ، والتخريجات اللفظية ، والكلمات الطنانة والشعارات ، وليس وقائع الاجتماع وظواهر التاريخ ، والقوانين التي تسودها . وهو إذا كان واقعياً وموضوعياً ، فهو يقتصر على تحديد وقائع منفصلة أو مفاهيم جزئية ، ويمتد ، في أحسن حالاته ، إلى بعض نواحي لكل الاجتماعي فقط ، دون أن يحاول أن يكشف عن القوانين والاتجاهات التي تسود هذا الكل ككل ، فهو أساسياً فكر تبشيري ، يعبر عن نوازع نفسية ، عن آمال وأشواق دون أن يرتبط بالتاريخ وقوانينه . إنه بكلمة أخرى ليس فكراً ثورياً أو هو فكر ثوري غير متكامل ولا ناضج ^(١٩) .

إن المفكر يلعب دوراً كبيراً في المسيرة الثورية ، وبخاصة عندما يكون فكره مرتبطاً بالعلم والعقلانية من جهة ، وبالممارسة الثورية من جهة أخرى . ويشير نديم البيطار إلى أن المفكرين العرب " لم يحققوا لأنفسهم هذا الدور بعد ولم يرتفعوا إلى مستوى النكبة ، ونتاج ما بعد النكبة الفكري يعلن بوضوح عن الفكر الثوري المخجل الذي ينطوي عليه ^(٢٠) . وبهذا الطرح الجذري للمسألة يبرهن نديم البيطار على وعيه الثوري العميق . ومن المؤسف حقاً أن لا يفهم في مجتمعنا حتى من قبل أولئك الذين يسمون أنفسهم مثقفين ، فعوضاً عن الاعتراف بوجود الفجوات والعمل على إعادة النظر بكل شيء ننكر صحة نقد البيطار ونسبوا في الطريق القديم . يقول أحد نقاده السيد خليل أحمد خليل إنه لا يوافق البيطار " على أن العجز الثوري ناجم عن العجز الفكري ،... لأننا نعتقد أن الرؤية الثورية موجودة لدينا ، وقد طرحت بشكل أو بآخر منذ نهاية القرن التاسع عشر ، ولأن ما كنا نفتقر إليه وما نزال هو التضال الدائم ، احتراف الموت... ^(٢١) . هنا نرى بكل وضوح تلك النوعية من التفكير العربي التي نقدها نديم البيطار نقداً شديداً . إن نقد البيطار يحاولون أن يصوروه كأنه

من أنصار الفلسفة المثالية التي تقول إن الفكر هو الذي يسير التاريخ. ولكن هذا سوء فهم ضخم لما يقوله البيطار ، إن لم نقل بأنه تشويه كبير . إن كل ما يفعله البيطار في كتاباته العديدة هو أنه يذكر بأن مصير العمل السياسي إلى الفشل إن لم يكن مستند إلى نظرية صحيحة قائمة على تحليل صحيح للأوضاع التي يجري فيها العمل الثوري . وهذه النظرية غير موجودة عند الكتاب العرب حتى الآن . الأزمة الاجتماعية العربية هي ، بهذا المعنى ، أزمة فكرية ، ولا يكفي النضال المحسوس ، إن لم يقم على استراتيجية صلبة .

من السمات الرئيسية للكتابة العربية المعاصرة أن يقوم كل كاتب بتدبيج الكتب الضخمة الحجم التي لا تقوم على بحث علمي ، ولا على أسلوب علمي ولقي لا تهتم مطلقاً بما كتبه الأسبقون والمعاصرون . لقد استخلصت من مطالعات متواصلة لعدد من الكتب العربية الحديثة ، أن معظم الكتاب العرب لا يهتمون بما يكتبه غيرهم وأشرت في مقالتي الآتية الذكر عن الكتابة العربية^(١) إلى أن عدداً لا بأس به من الكتاب العرب متخصص بالكتابة وحسب ، فلا يهبط بمستواه إلى مستوى المطالعة . هذا كله مما جعل الكتابة العربية المعاصرة مشتتة ، بشكل شنيع ، وجعل من انعدام التتابع والسطحية والسذاجة واللاصقالية أحياناً ، القاسم المشترك بينها . إن لهذه الظاهرة كما لرى ، سبباً تاريخياً محدداً وهو انتشار التفكير الشاعري ، حتى في العلوم الإنسانية . كلنا يعرف أن بيئة الشاعر العربي كانت في العصور التاريخية الأولى ، بيئة بدوية . وهذه البيئة استمرت في شعر الحقب غير البدوية ، أي في الشعر الحضري . عندما دخلت الفلسفة الإغريقية إلى الحضارة العربية ، بدأت ظواهر نشوء فلسفة عقلانية عربية تقوم على المنطق . من هنا نرى الهوة بين الأدب العربي والفلسفة العربية ، فبينما كان الأدب لا ينفصل عن الفلسفة في الحضارتين الإغريقية والأوروبية الحديثة ، نرى عداء كبيراً بين الفلاسفة والشعراء

في تاريخ الفكر العربي . ويكفي أن نستشهد بأحد كبار الفلاسفة العرب وهو الفارابي، " المعلم الثاني " . فهو يقول في كتابه " كتاب ما ينبغي أن يقدم " مثلاً على احتقاره للشعر ، ما يلي : " إن البرهان الذي كذبه أقل من حقه يتعلم من كتاب مواضع الخطابة ، والذي كذبه أكثر من حقه يؤخذ من كتاب المقاتلين ، والبرهان الكاذب كذباً خالصاً يتعلم من صناعة الشعر " (٢٣) ، ويرى المستشرق دي بور في معرض تحليله لموقف الفارابي من الشعر ، أن الفارابي كان يعتقد بأن " الشعر ... أحط أنواع المعرفة ، وهو في رأي الفارابي كلام باطل وكذب لا قيمة له " (٢٤) . نستطيع أن نتتبع هذه الظاهرة من جديد ، في تاريخنا الحديث . كان الشعر العربي وما يزال ، ماعداً بعض الاستثناءات ، مسرحاً للفكر اللاعقلاني ، ولم يقل نزار قباني من قبيل المصادفة :

" الشعر لدينا درويش يترنج في حلقات الذكر .

والشاعر يصل حوثياً له ...

بمسح للحاكم معطفه ويصب له ... " (٢٥) .

هذا الدور السلبي الذي يلعبه الشعر العربي تحت نظر الطيد من مفكرينا الواعين ، ولست أول من يشير إلى هذه الظاهرة . يكتب مثلاً العفيف الأخضر " إن هذا التمتع من الأفكار (أي استعمال الشعر في الاجتماعات الرسمية والمؤتمرات الصحفية العربية) لا يعبر فقط عن عقلية غير عظيمة وإنما يعكس أيضاً علة أعمق هي بنية المجتمع العربي الذي أنتج " ألف ليلة وليلة " للتعويض عن قساوة الأرض وشظف الحياة وخشونة العلاقات الإنسانية " (٢٦) . أما صادق جلال العظم فيصف الدور السلبي للشعر خلال أيام هزيمة حزيران ، فيقول إن الشعراء التي سادت خلال حرب الأيام الستة " تبين أن عقلية العربي حول قضيته لاتزال تتأثر إلى أبعد الحدود بمفهوم للحرب يعود إلى أيام الغروسية والنزال والمبارزة

والشهادة والمواجهة المباشرة ، أضاف إلى ذلك أبيات الشعر التي تردت في الإذاعات والكتابات حول : صليل السيوف ، والكر والغر ورباط الخيل ، والمفاهيم الفردية القبلية لمعنى الشجاعة ...^(٢٧). وليس من قبيل المصادفة كذلك أن يفتح شاعر عربي صنيه ، بعد أن أغمضهما لسنوات طويلة ، وهو نزار قباني ، ليُجعل الفكر العربي الشعاري مسؤولاً عن الهزيمة :

" نعي لكم يا أسنقالي اللغة القديمة

والكتب القديمة

أُنعى لكم كلامنا المنكوب كالأحنية القديمة .

ومفردات ... الهجاء والشتيمة .

أُنعى لكم .. أُنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة .^(٢٨)

إذا أضفنا هذه الخلفية التاريخية للكتابة العربية المعاصرة الإهتمام الذي تستحقه فإننا سوف نجد في هذه الخلفية أجوبة حاسمة عن تساؤلاتنا حول عجز هذه الكتابة عن الاستيعاب العلمي القائم على التحليل، للأوضاع العربية الحديثة ، خاصة منذ نكبة ١٩٤٨ وحتى ما بعد هزيمة حزيران ، ستوضح لنا هذه الخلفية ، كذلك ، سبب نفور معظم الكتاب العرب ذوي الاتجاه العلمي من الشعر الفالغرافي كمفكر عربي علمي ، من الفترة القديمة ، لحنقر الشعر ، وسلامة موسى كمفكر عربي علمي ، من الفترة الحديثة ، وقف الموقف نفسه فقال : " ... أما الشعر العربي فقد سئمنا قوافيه الرتيبة التي تشبه بق الطبل عند السودانيين "^(٢٩). لكنه يقول موضحاً ، حتى لا يساء فهمه : " لست أنتقص الألب ، وإنما أنتقص اللعب واللهو بالألفاظ كما يفعل معظم أبنائنا "^(٣٠). ويكفي أن نشير هنا إلى

أن سلامة موسى كان من أشد المعجبين بشعر أبي العلاء المعري ، فشعر المعري ليس شعر ألفاظ وإنما شعر ذو محتوى فلسفي وهذا دليل على عدم احتقار مفكرينا العرب العظميين للأدب بشكل عام ، وإنما لنوع معين منه ، أي للأدب الذي يخلو من المحتوى الفلسفي^(٣١) . إن ما يهمني في هذا البحث ، بالدرجة الأولى ، هو الكتابة السياسية والاجتماعية ، لا الكتابة الأدبية ، لكنني تطرقت إلى نوعية الأدب العربي ، قديمه وحديثه ، لاعتقادي أن الكتابة العربية غير الأدبية لا تختلف إلا قليلاً عن الكتابة الأدبية ، فنحن نرى أن معظم الكتاب السياسيين يتبنون أسلوب الديباجة المنمقة ، ويختارون الكلمات الطنانة الرنانة ، فيبدو النص الذي ينبغي أن يكون علمياً يقوم على التحليل ، كأنه قصيدة حماسية . الملاحظة الأولى التي نستخلصها من تحليلاتنا السابقة هي أن الكتابة العربية المعاصرة - أ قصد الكتابة غير الأدبية - لم تكن قائمة على البحث العلمي والتحليل ، إذ إنها قد استعارت أسلوبها من الأدب العربي الرومانسي البعيد عن النظرة الفلسفية الصيقة ، فجاءت نوعاً آخر من الأدب . وقد أشار إلى هذه الظاهرة محسن إبراهيم قبل سنوات عديدة فكتب يقول " وهكذا نشأ فكر اشتراكي ... نسميه " فكراً " من باب التجاوز ، والأصح أن نسميه أدباً اشتراكياً . هذا الأدب الاشتراكي راح يتغنى بقيم الاشتراكية ومبادئها بدل أن يتوغل في شرح مضمونها ثم راح يتغنى بقضية الحرية بدل أن يحدد قواعدها وأبعادها ، وبذلك كان أبعد ما يكون عن وضع فكرة الاشتراكية ... في إطارها العلمي الصحيح . والواقع أنه بالإمكان تصنيف القسم الأكبر من الكتابات العربية الاشتراكية في هذا الباب : باب الأدب الاشتراكي . وإذا كان الأدب الثوري ظاهرة طبيعية تنشأ عادة إلى جانب الفكر العلمي ... لتغذي الكفاح الثوري بالتفاؤل والأمل ، إلا أن الأدب لا يمكن أن يحل محل الفكر ليقود معركة التغيير الثوري المطلوب في النهضة^(٣٢) . وحتى هذا الأدب لم يأت بشيء جديد ، لأنه كان يقوم -

كما يشير الدكتور جورج حنا - على " حسن الديباجة ووصف الكلمات البليغة ... عازفاً عن الاهتمام بما يهتم به الشعب " (٣٢). لهذا يسمي الدكتور حنا الأبناء العرب " أبناء الكلمة " ثم يضيف " وعندنا هنا في لبنان وفي الأقطار العربية ، من أبناء الكلمة ما يصل حتى للتخمة " إن تبني الكتاب العرب السياسيين والاجتماعيين أسلوب " ألب الكلمة " يجعلهم يستغنون عن أساليب البحث العلمي القائمة على التفرغ وعلى دراسة المراجع العربية والأجنبية . فمعظم الكتاب العرب يكتبون مؤلفاتهم بسرعة مذهلة ، ونقرأ من هذه المؤلفات المئات دون أن نشعر بعد قراءتها أننا أضفنا شيئاً جديداً إلى معوماتنا . الكاتب العربي يشعر ، كما يقول نديم البيطار ، بأنه الوحيد في عالم الكتابة مما يجعله يستغني عن مراجعة ما كتبه الآخرون . وهذه هي بالأحرى الطريقة التي أخذ بها معظم الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً . الشاعر يحمل عقلية بدوية تجعله يشعر بأنه متفوق على الآخرين فيتكبر عليهم ، ويشعر أنهم جميعاً دون مستواه . وهكذا يصاب بالانرجسية بشكل باتالوجي . وإذا كان هذا الأسلوب لا يطلق حتى في الألب ، فكيف يكون الأمر إذا ساد هذا الأسلوب للكتابة غير الأنبيية التي ترضخ أن تكون علمية ؟ بالطبع يكون الأمر كارثة ، وهذا هو حال للكتابة العربية المعاصرة .

بعد أن سجلنا ملاحظتنا الأولى القليلة بأن الكتابة العربية المعاصرة لا تقوم على البحث العلمي ، نستطيع أن نصل إلى الملاحظة الثانية وهي أنه لا وجود لأي تنابع فكري في الكتابة العربية الحديثة . التنابع يحصل عندما يدرس كل كاتب ما طوره الكتاب الآخرون . فيأخذ بهذه التطويرات ليضيف إليها ما عنده ويقدم النقد الذي توصل إليه حول التطويرات من أجل تحسينها . إذا قرأنا مثلاً " مقدمة " ابن خلدون فإننا لن نفهمها إذا لم نكن مطلعين على الغزالي وابن تيمية وأرسطو والإدريسي وابن سينا وابن رشد . أن " مقدمة " ابن خلدون بوصفها مؤلفاً علمياً تقوم

على التتابع الفكري للمؤلفات التي سبقتها . الأمر نفسه ينطبق على الفلسفة الأوروبية الحديثة . فمن أراد استيعاب مؤلفات ماركس بشكل جنري - أي ليس كما يفعل معظم الماركسيين العرب - فعليه استيعاب فلسفة كمنط وفيلخته وهيجل من جهة ، ونظريات سان سيمون وفورييه وبايوف من جهة أخرى ، وعليه إلى جانب ذلك أن يطلع على الاقتصاد الكلاسيكي من آدم سميث إلى جان باتيست ساي وريكاردو . غير أننا لا نحتاج لكي نفهم كتاباً عربياً حديثاً إلى أية مطالعة ، لأن معظم الكتب العربية المعاصرة لا تقوم على أي أساس فكري ، فلا نرى فيها أي تتابع فكري مهما كان نوعه . فلهذا فإن هذا التتابع الفكري يقودنا إلى الملاحظة الثالثة ، وهي أن الكتاب العربي لا يطلع ، وإن طالع لا يطلع بجديّة ، فكل كاتب يهتم بمؤلفاته وحسب ، والفكر الفكري في الكتب العربية ليل على يؤمن ثقافة كتابها .

الملاحظة الرابعة حول رداءة الكتابة العربية المعاصرة تتعلق بما يكتبه الكتاب العربي في فترات متعددة . طبعاً بطور كل إيمان حيوي لفكره ، ولا يبقى إلا الإنسان الخامل على أفكاره السابقة ، لكن هذا التطور ، إن كان جدياً ، يأخذ خطأ معيناً يسير بصاحبه إلى التمام التقريبي . إذا أخذنا هيجل أو ماركس كمفكرين فإننا سنلاحظ أن مؤلفاتهما في فترة شبابهما تختلف بشكل جنري عن مؤلفاتهما في فترة الكهولة ، أو فترة النضوج . ولكن رغم هذا الاختلاف نجد خطأ معيناً في مؤلفات كل من هيجل وماركس يربط كتابات فترة الشباب بكتابات فترة الكهولة . وهذا ما نراه عند كل كاتب يطور فكره في شبابه ويتابع تطويره طيلة حياته . فلا يغير رأيه كل يوم من جديد . هذا ما لا نراه عند الكتاب العرب المعاصرين ، ماعداً بعض الاستثناءات من المفكرين العرب الذين كان حظهم من الثقافة - بغض النظر عن اتجاههم السياسي - كبيراً مثل سلامة موسى وساطع الحصري أو جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده . وأنا أعتبر هؤلاء

استثناءات قليلة . فالظاهرة العلمية هي أن بعض المفكرين يغيرون رأيهم بقدر ما يغيرون ملابسهم تقريباً . فكم من مفكر عربي غير رأيه بكل سهولة ، دون أن يرى ضرراً في ذلك . وحتى أولئك الذين يغيرون أفكارهم في الاتجاه نفسه ، فإنهم لا يقومون حتى بالنقد الذاتي ، ليبرزوا أخطأهم السابقة^(٣٤) . لو كانت طرق الكتابة العلمية معروفة عندنا ، لما كان من السهل على الكاتب تغيير رأيه بكل سهولة ، دون أي شعور بالمسؤولية . الكاتب العلمي يشير إلى أبحاثه السابقة ، كلما طرق موضوعاً علمياً ، تطرق له في تلك الأبحاث ، فيشير إلى أنه يطور تلك الفكرة أو هذه التي وصل إليها سابقاً ، أو يشير إلى أنه ارتكب في هذا المجال أو ذاك خطأ نظرياً . هذه الطريقة العلمية تجبر الكتاب على الشعور بالمسؤولية في كل ما يقومون بكتابته . ويبدو أن الأمور تسير عندنا في غوغائية إلى درجة أنه قد أصبح أتباع هذه الطريقة العلمية المذكورة نوعاً من " التملق " . فقبل أعوام جرى على صحيفة " الشباب العربي " التي تصدر عن أمانة الاتحاد الاشتراكي العربي في القاهرة ، حوار حول وسائل وطرق الإعلام العربي في الخارج ، فاشتريت شخصياً في هذا الحوار بشكل فعال ، بعد أن قمت بنفسي بعملية المبادرة لفتح الحوار المذكور . وفي إحدى مقالاتي التي نشرت في الصحيفة المذكورة ، ضمن هذا الحوار ، أشرت إلى بحثين كنت قد نشرتهما سابقاً عالجت فيهما قضايا مماثلة^(٣٥) ، فقام أحدهم باتهامي بأنني أتملق نفسي عندما أشير إلى أبحاثي السابقة^(٣٦) ، مما يشير إلى أنه لم يسمع قط بشيء اسمه بحث علمي^(٣٧) .

وبما أننا هنا في صدد الحديث عن الحوار ، فلا بد من تسجيل ملاحظتنا الأخيرة في هذا الفصل ، وهي أن الكتابة العربية المعاصرة تفتقر بشكل كبير إلى الحوار ، وهذه الملاحظة تتعلق بملاحظتنا ، الواردة

أعلاه ، من أن الكتاب العرب لا يهتمون بما يكتبه زملائهم الكتاب الآخرون . لقد كان لاتعداد جو الحورا العلمي عواقب وخيمة على الحركة الفكرية العربية الحديثة . فالحوار النظري حول قضايا الاستراتيجية الثورية داخل كل الجماعات الفكرية على اختلافها ، يكاد أن يكون مفقوداً في عالمنا العربي ، مما جعل معظم الجماعات تعيش في هلالة فكرية وبؤس في النظرية الثورية ، إلى درجة يصعب وصفها . وهكذا لم تستطع الكتابة المتزامنة ، مهما كانت صيغتها ، أن تسهم في عملية الاستيعاب النظري لأحوال المجتمع العربي . وتكفي نظرة سريعة على الإنتاج الفكري العربي ، للإقناع بذلك . ومن المؤلم حقاً أن الهزة التي أحدثتها هزيمة حزيران لم تستطع تغيير شيء من هذا المجال . لقد كان الإنتاج الفكري العربي بعد الهزيمة ضعفاً ، من حيث الحجم ، وكانت هناك في هذا الإنتاج محاولات قيمة تساعد على تسليط أضواء جديدة على الثغرات في الثورة العربية ، وفي المجتمع العربي . تلك الثغرات التي تشكل في الحقيقة أسس الهزيمة ، لكن الأغلبية الساحقة ممن لمسوا الهزيمة لم يكونوا يهتموا بالحوار ، فتناسوا أن التفسيرات الفردية للهزيمة غير كافية ، وأن الحوار بين أصحاب التفسيرات المختلفة هو وحده قادر على إيصالنا إلى تفهم نظري عميق للهزيمة . ولهذا كان كل مفكر يهتم بتفسيره الشخصي دون أن يتطرق إلى ما يكتبه الآخرون فيقوم بمناقشة الكتابات الأخرى ونقدها علمياً ليصل بتفسيره إلى مستوى أفضل . يكاد نديم البيطار أن يكون الوحيد في هذا المجال الذي جمع معظم ما كتبه عن الهزيمة ليناقشه ولينقده في فصل كامل في كتابه " من النكسة إلى الثورة " ^(٢٨) ، وكانت لي شخصياً محاولة في هذا الصدد ، تعتبر متواضعة إذا قيست بجهود البيطار العلمية الكبيرة ، فقلت بجمع ما كتب عن الهزيمة في مجلة " دراسات عربية " لنناقشه في بحث كامل ^(٢٩) ، ولكن من المعزّي والمؤلم ، في الوقت نفسه أن الكتاب الذين وجه لهم النقد ، لم يتحركوا حتى للرد على النقد الذي وجه إليهم .

ظاهرة السرقة العلمية في الكتابة العربية المعاصرة

عندما تطرقت ، لدى معالجتني الأولى لموضوع الكتابة العربية المعاصرة ، إلى قضية السرقة العلمية ، حددت السرقة العلمية كما يلي :

"إن أخذ فكرة من مفكر أو من كتاب ، دون ذكر مصدر هذه الفكرة ، أو الاستشهاد بصاحبها ، يعد بحسب المفاهيم العلمية سرقة ... لذلك نجد أن الكتب العلمية الأجنبية مثلية بالهوامش حيث يشير المؤلفون إلى كل فكرة ، أو كل كلمة ، أخذت من مصدر آخر ، بينما نجد الكتب العربية - بعمامة - مثلية بالفكر لم يطورها أصحاب هذه الكتب ، ومع ذلك يخيل للقارئ العادي أن هؤلاء الكتاب عبقرة يتكون الكثير من الأفكار الكبيرة . ونجد أحياناً الفكرة نفسها في كتب عديدة ، وكل مؤلف يتبجح بالفكره (وتضيق الطاسة - كما يقول **المثل العلمي**) ولا يعرف القارئ من هو في الحقيقة صاحب هذه الفكرة أصلاً . وبختصار فإن عدم ذكر المؤلفين العرب - بعمامة - لمراجعهم ، يعد سرقة . يجب أن يتوضح هذا الأمر للكثيرين"^(١) . وفي نهاية البحث المذكور ، أعدت ذكر هذا الأمر ، حين عدت صفات للكتابة العربية المعاصرة ، فكانت إحداها بحسب تحليلي - هي " أنها - نوعاً ما - مسروقة ، أي بحسب المفاهيم العلمية الشديدة ، فالكثيرون من الكتاب العرب يأخذون أفكاراً من مصادر أخرى عربية وأجنبية ، دون الإشارة إلى هذه المصادر "^(٢) . بعد أن نشر بحثي هذا ، انتقده عبدالقادر حافظ ، كما ذكرت في مطلع هذا البحث - ووجه لي بشأن ما كتبتة حول السرقة العلمية تهمة " إصاق النعوت الخطيرة بالكتابة العربية المعاصرة "^(٣) . وهكذا لم تعجب السيد حافظ صراحتي ، وكما نحن في هذه الفترة بحاجة إلى الصراحة في معالجة قضايانا ، ورفض آنذاك أن يوافقتني على أن جزءاً غير قليل من كتابتنا المعاصرة يحمل سمات السرقة العلمية ولكم دهشت عندما اطلعت على عدد أيار (مايو) ١٩٦٨ من مجلة "

المجلة " حيث كشفت الآتمة اهتمام حسين عن سرقات كتب عربي تجرأ على سرقة بحث كامل من كتاب فليب هارش عن الدراما الكلاسيكية ، ونشره بالعربية - بعد ترجمته - وتحت اسمه دون أن يذكر بأن البحث مترجم وأن صاحبه الأصلي هو هارش . وكرر هذا الكاتب عملياته في مجال السرقة حين ترجم بحثاً من كتاب ميكائيل غرايت حول الأساطير الرومانية ونشره باسمه^(١٧) . كما جرت سرقة لمقال رجاء النقاش المنشور في عدد ٢٩ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٦٧ من مجلة " المصور " ، حيث قام السارق بنشر مقال النقاش باسمه في مجلة " الفكر المعاصر " القاهرية عدد نيسان (إبريل) ١٩٦٨ ، وقد كشف عن هذه السرقة حسن توفيق^(١٨) . هذا النوع من السرقة يتعدى مضمون مفهوم السرقة العلمية ، حيث أن ما قام به السارقان يدخل في نطاق قانون الطويات . ففي جميع الأحوال التي تهتم بالشؤون الثقافية شيء اسمه " حقوق النشر " ، ولاشك أن في بلادنا فقرات قانونية تحمي الأعمال والأبحاث العلمية من السرقات .

إن هذا النوع من السرقة غير منتشر ، لحسن الحظ ، في البلدان العربية بشكل كبير ، وإلا لكان الأمر وثيقة إفلاس للثقافة العربية المعاصرة . لكن السرقة العلمية كما حدثتها منتشرة كالوباء في المجلات والكتب العربية الحديثة . فالكثيرون يقدمون المعلومات التي اكتسبوها عن طريق المطالعة كأنها معلوماتهم الخاصة وكأنهم وصلوا إليها بأنفسهم دون أخذها من مصدر آخر ، ولابد من البدء بحملة قمع أليمة لإزالة هذا الوباء الخطير . ولتفترض بهذا الشأن أن تقوم دور النشر باتخاذ الإجراءات التالية :

(١) أن تخصص المجلات الثقافية والعلمية ربع حجمها على الأقل لمناقشة الأبحاث والمقالات والكتب الجديدة ، على أن يشرف على هذه المناقشات علماء متخصصون يملكون الاطلاع الكافي الذي يمكنهم من الكشف عن السرقات العلمية .

(٢) أن ترفض دور النشر والمجلات الثقافية والعلمية نشر الأبحاث، التي

لا ينكر فيها أصحابها مصادرهم ، وأن تجعل المجلات ودور النشر العودة إلى المصادر العلمية شرطاً أساسياً للقبول بنشر أي بحث . فعلى الكاتب أن يسند كل فكرة ترد في بحثه بالتفصيل .

(٣) عن هذا الطريق سنصل إلى مقاييس علمية للكتابة . فعندما يعطى الكاتب جيداً أن ما يكتبه سيكون معرضاً للنقد والمناقشة وللكشف عن السرفة العلمية - في حالة وجودها - فإن هذا الكاتب لن يجرؤ على القيام بالسرفة العلمية عن طريق تقديم آراء الآخرين وكأنها أفكاره الخاصة . وذلك خوفاً على سمعته ، فالكاتب الذي تثبت عليه تهمة السرفة العلمية سيفقد احترام الآخرين .

هذا من ناحية . أما من ناحية أخرى فبني أتوجه إلى الكتاب العرب الذين يحترمون أنفسهم مطالباً إياهم باتباع الأساليب العلمية التي تحميهم من الاتهام بالسرفة العلمية . وأورد بعض هذه الأساليب على سبيل المثال :

(١) عندما يورد الكاتب فكرة وردت في مصدر آخر يمكنه الاستشهاد بجملة رئيسية من المصدر الذي يعتمد عليه . حيث تظهر الفكرة في هذه الجملة بكل وضوح . وهذه الجملة توضع بين مزدوجين لا بين قوسين وإذا أضاف الكاتب من عنده بعض العبارات إلى الاستشهاد فيضعها داخل قوسين على أن يكتب خلف العبارة " المؤلف " . وعلى الكاتب ذكر صاحب الجملة المستشهد بها ، وأين توجد بالتحديد ، فيذكر مثلاً اسم الكتاب مع اسم المؤلف مع تاريخ الصدور ومكانه . أو اسم المجلة واسم البحث بالتفصيل مع تاريخ الصدور ورقم العدد والسنة ، بالإضافة إلى أرقام الصفحات بالتحديد . هذا ما لا يقوم به معظم الكتاب العرب ، حتى بعض العلميين منهم .

(٢) ولا يحتاج الكاتب إلى ذكر الاستشهادات حرفياً ، فإنه يستطيع أن يصوغ الفكرة المأخوذة من كتاب آخر بكلماته الخاصة ، على أن

ينكر مصدر الفكرة. لكنني وجدت عدة مرات عبارات مأخوذة من مصادر أخرى لدى بعض الكتاب، دون الإشارة إلى أن هذه العبارة هي استشهد وليست صياغة من المؤلف.

هذه الأمور التي يتعلمها الطلاب الجامعي في الدول المتقدمة في الأسابيع الأولى من دخوله إلى الجامعة، لا يتمسك بها حتى بعض الكتاب العرب المرموقين. وتسوئني الحسرة دائماً عندما أطلع الكتب العربية وأرى كيف يتصرف الكتاب العرب بالمصادر التي يعتمدون عليها، حتى في حالة ذكرهم لها. ففي معظم الأحيان، إن نكرت المراجع، يضع المؤلف قائمة طويلة بالمصادر التي اعتمد عليها، وذلك في ذيل الكتاب بشكل ببليوغرافيا. ولكنني أشك في معظم الأحيان أن الكتاب الذين يعتمدون هذا السبيل، قد طالعوا الكتب الموردة في الببليوغرافيا، وبخاصة عندما لا ألاحظ أي أثر لهذه الكتب في المتن الأصلي للكتاب^(١٠).

خاتمة : حول النقد بالكلمات والحساسية إزاء النقد

تضمن هذا البحث عدداً كبيراً من الانتقادات وجهت بشكل عام وبشكل فردي وكان هدفي خلال البحث بكامله الوصول إلى الحقيقة، بغض النظر عما إذا كانت هذه الحقيقة تسيء إلى البعض أم لا، أي أن شعاع هذا البحث بكامله كان النقد بالكلمات، أي دون الأخذ بأية اعتبارات شخصية مهما كان نوعها، والابتعاد كلياً عن المجاملات. فبعد الخامس من حزيران يجب أن تختفي المجاملات بشكل تام، وعلى كل كاتب عربي أن يكف عن السكوت وأن يقول كل شيء مكشوفاً تماماً كما هو. عن هذا الطريق وحده نكتشف أخطائنا ونستطيع تجاوزها.

إن الكاتب التقدمي لا يكتفي بالتحليل من أجل التفسير فحسب بل هو يتخطى ذلك إلى التغيير. السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف نغير الأوضاع السائدة في الكتابة العربية الحديثة ؟

لقد سبقني عبده يونس إلى معالجة هذه المسألة لطرح هذا السؤال نفسه . يتطرق السيد يونس بشكل خاص إلى قضايا الأئمة ، لا إلى الكتابة بشكل عام ، ويتساءل عما إذا كان الطريق من أجل تجديد الكتابة العربية المعاصرة ، هو الطريق الذي سلكه الاتحاد السوفيتي أولم سنالين ، والذي يقضي بوضع حدود وشروط للكتابة . لكنه يرفض أن تتدخل في شؤون الكتابة الدولة أو الحزب ، وإن يكن ثورياً^(١٦) . إن عبده يونس محق جداً في رفضه هذا لأن وضع القيود ، أية قيود ، على الكتابة سوف يؤدي إلى موت الروح الخلاقة عند الكاتب . واختفاء الروح الخلاقة من الحياة الثقافية تبعات قاسية جداً ، لا قدر لأي مجتمع يتحملها . لقد علمتنا التجربة أن الفكر يموت كلياً عندما يفقد ، أن حرية الكتابة محترمة لا يمكن المساس بها .

لا بد إذن من إيجاد حل آخر من أجل تجديد الكتابة العربية المعاصرة ، دون أي حد أو تضيق لحرية الفكر . وفي رأيي أن عبده يونس قد توصل إلى هذا الحل . فهو يقول : « وإذا كان التدخل في شؤون الأئمة أو الفنان مرفوضاً ، فهل يعني هذا أن نترك الحبل على غاربهم ؟ والجواب : كلا . إن باستطاعتنا أن نفعل شيئاً ، وذلك بأن نتناول الأعمال الأدبية أو الفنية بالتحليل والنقد مظهرين للجمهور أولاً من هذه الأعمال يستحق القراءة وأيضاً منها لا يستحقها »^(١٧) .

أعتقد أن هذا هو المسبيل الوحيد للتغلب على سطحية الكتابة العربية المعاصرة ولا عقلانيتها . لقد نوهت بأن الكاتب الذي يعلم أن ما يكتبه سوف يكون معرضاً للنقد والدراسة والتمحيص لن يجرؤ على القيام بأشياء عديدة . مثلاً لن يجرؤ هذا الكاتب على ارتكاب أية مفرقة علمية ، ولن يجرؤ على نشر مؤلفات سطحية ، وبخاصة إذا كان النقد من النوع الذي لا يعرف المجاملات ، والتعليق ، أي من نوع النقد باللكمات .

والسؤال الآن هو مدى عواقب نقد اللكمات في مجتمع تصود كتابه

حساسية شديدة إزاء النقد . يكفي أن ننقد شخصاً ما ، بشكل جدي وموضوعي ، لكي يتوقف هذا الشخص حتى عن رد التحية . لا بد لي هنا من التوضيح ، خوفاً من إساءة الفهم ، من أن النقد الشديد أي النقد باللكمات لا يعني التجريح بشخص ما . فبعض مفكرينا أو شبه المفكرين أو شبه الكتاب يعتقدون أن المهاترة والتجريح للشخصي هما بحد ذاتهما نقد ، مع أنهما مسموح لمفهوم النقد . النقد باللكمات ، أي النقد الجفري ، يركز اهتمامه على نوعية التفكير الذي ينقد ، وليس على الشخص المنقود ، ومهما بلغ النقد من الحدة ، فيجب على النقد أن يحافظ على الحظيفة الأساسية دائماً : وهي أن كل نقد لا يحافظ على الموضوعية وعلى التحليل العلمي وعلى المنهجية ، لا يمكن أن يعتبر نقداً . إنني أكرر هذه الأشياء حتى لا يعتقد البعض أن مفهوم النقد باللكمات يسمح لهم بالتشهير والتجريح بالآخرين تحت قناع " النقد " ، فكم من ناقد لا يرتفع مستوى نقده عن صياح الباعة في الأسواق . ما العمل إذن ؟ إنني أعتقد أن ظاهرة الحساسية تجاه النقد العلمي يجب أن تزول . يجب أن يتعلم كتابنا أن النقد لا يعني الإهانة والتجريح فهذه مفاهيم قبلية بدوية ، فعلى كل كاتب دراسة كتابات نقاده ليتعلم منها وليستعين بها للبحث عن الأخطاء التي ارتكبها في كتاباته . يجب على كتابنا أن يتعلموا أن النقد هو النصف الآخر للكتابة ، كذلك يجب عليهم أن يدركوا أن الكاتب يتعلم ويستفيد عادة من نقاده ، وليس من الأشخاص الذين يكيلون له المديح .

إن الكاتب الذي يتهم نقاده بأنهم يجرحون شخصه ، يبرهن على عجزه العلمي عن تفهم نقدهم ، هذا إذا كان النقد علمياً موضوعياً ، يجب أن ندرك أن النقد هو جزء من العلم ، ونحن بحاجة إلى كتاب يرحبون بالنقد ، ولنا بحاجة إلى كتاب ينتظرون التملق والشهرة والثناء المنال .

الهوامش

- 1) Karl Marx : Ebaehlung Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphile losophie in : Marx-Engles-Werke Ost-Berlin. 1964. Vol. 1 P. 381.

يقصد ماركس بالكمات : (بالألمانية *im hangende nenge*) الجزئية ، وعبرة تلك بالكمات ، استئصال مجازي بمعنى تلك الجزئي الذي لا يشغل نفسه بالقصور ، أي بالمجاملات التي تقود لتلك الجزئي . تلك بالكمات هو إن تلك الذي يشغل نفسه بالمحتوى . كما يقول ماركس .

- ٢) محمود حنفي كساب : الكتاب العربي ومسؤولياته التاريخية ، "دراسات عربية" - السنة الرابعة - العدد الرابع - شباط (فبراير) ١٩٦٨ - صفحة ٦٥ - ٧٥ .

- ٣) الدكتور لديم البيطار : من التمسك إلى الثورة - بيروت ١٩٦٨ - منشورات دار الطليعة .

- ٤) محمود حنفي كساب : المصدر الآتلف الفكر - صفحة ٧٠ - ٧١ .

- ٥) انظر مثلاً الدراسات التالية حيث تجد هذه النص : عبدالحق فاضل العرب أول الفلكيين - في : الأدب - عدد ٧ - سنة ١٦ - تموز (يوليو) ١٩٦٨ - صفحة ١٤ - ١٦ . لكن ينطوي هذا البحث ، رغم النغمة المذكورة ، على جهد علمي يخلو منه البحث الفلكي محبي الفين اسماعيل : مع العربية في عراقتها - في : الأدب - عدد ٨ - السنة ١٦ - آب (أغسطس) ١٩٦٨ - صفحة ٢٥ - ٢٧ . هذا مثلاً وحسب فهذا النوع من الدراسات في العربية لا يحصر له .

- ٦) جمال الدين الأفغاني : الأصول الفكرة - تحقيق وتقديم محمد حمادة - القاهرة ١٩٦٨ - دار الكتاب العربي - صفحة ٢٠٤ .

- ٧) انظر بسم طوبى : الثقافة العربية المعاصرة بين التكمية والرجعية - في الأدب - العدد العاشر - السنة السادسة عشرة - تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٦٨ - صفحة ٢٧ - ٣١ و صفحة ٤٢ - ٤٧ .

- ٨) محمود حنفي كساب : المصدر الآتلف الفكر - صفحة ٧١ .

- ٩) عبده يونس : في مجلة دراسات عربية - في : دراسات عربية - السنة الرابعة - العدد السادس - نيسان (أبريل) ١٩٦٨ - صفحة ٨٣ - ٨٩ . الاستشهاد في صفحة ٨٤ .

- ١٠) عبده يونس : المصدر الآتلف الفكر - صفحة ٨٩ .

- ١١) بسم طوبى : ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة - في : "العربية" - عدد ٤٠٨ - السنة التاسعة - ١٩٦٨/٤/١٥ - صفحة ١٤ - ١٥ .

- 12) Karl Marx : Thesen ueber Feuerbach, in Marx-Engels-Werke Vol. 111. Ost-Berlin 1962 p. p. 5 ff.

- 13) Karl marx. Op. Cit.

- ١٤) تطرقت كذلك إلى موضوع الجامعة فيما بعد في مقال آخر . انظر بسام طيبي . حول أوضاع الجامعات العربية - في : المعرفة ، السنة السابعة - العدد ٧٩ - أيلول (سبتمبر) ١٩٦٨ صفحة ١٨ - ٢٥ . انظر كذلك : لطون رحلان : آثار الهزيمة وجامعتنا الوطنية - دراسات عربية - عدد ١١ سنة ٤ - صفحة ٦١ - ٧٦ .
- ١٥) بسام طيبي . ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة - المصدر الأنف الذكر صفحة ١٥ .
- ١٦) عبدالقادر حافظ : تعقيب على مقالة "ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة" فسي : الحرية - العدد ٤١٢ - السنة التاسعة - ١٣/٥/١٩٦٨/١٥ - ١٤ .
- ١٧) بسام طيبي : نقد النقد أو وضع النقاط على الحروف - في : الحرية عدد ٤١٥ - السنة التاسعة ١٩٦٨/٦/٣ - صفحة ١٥ .
- ١٨) عبدالقادر حافظ ، تعقيب الأخير - في الحرية - عدد ٤٢٠ لسنة التاسعة - ٨/٧/١٩٦٨ - صفحة ١٤ .
- ١٩) نديم البيطار : من النكسة إلى الثورة - دار الطليعة - بيروت ١٩٦٨ - صفحة ٢٧ .
- ٢٠) نديم البيطار : الفعلية الثورية في النكسة - بيروت ١٩٦٥ - دار الاتحاد - صفحة ١٤٥ .
- ٢١) خليل لجمد خليل ' عرض وقد كتب الدكتور البيطار من النكسة إلى الثورة - دراسات عربية - العدد التاسع - السنة الرابعة صفحة ١١٨ - ١٣٠ الاستشهاد من صفحة ١١٩ .
- ٢٢) بسام طيبي : ملاحظات حول الكتابة العربية الحديثة - المصدر الأنف الذكر .
- ٢٣) الفارابي : نقل عن ت ج - دي بور - تريخ الفلسفة في الإسلام القاهرة ١٩٥٧ الطبعة الرابعة - منشورات مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة - تعريب وتطويع الدكتور عبدالقادر أبو ريدة صفحة ٢٠٦ .
- ٢٤) دي بور - المصدر الأنف الذكر ، الصفحة نفسها .
- ٢٥) نقلا عن : شهيد الحديثي ' ثلاثة نزار قباني - في الآداب عدد ٨ سنة ١٦ أب (أغسطس) ١٩٦٨ - صفحة ٦٢ .
- ٢٦) الطوف الأخصر : ثورة تفودها هرجوازية صغيرة - القسم الثاني في الحرية - عدد ٤١٥ - السنة التاسعة - ١٣/٦/١٩٦٨ - صفحة ١٣ .
- ٢٧) صادق جلال العظم . العلم الحديث والنكسة الأخيرة - في دراسات عربية - السنة الثالثة - العدد العاشر - أغسطس ١٩٦٧ - صفحة ٣٤ - ٥٣ الاستشهاد من صفحة ٣٩ .
- ٢٨) نزار قباني . نقلا عن شهيد الحديثي - المصدر الأنف الذكر - صفحة ٦١ أقتفي بهذا القدر ، في هذا المجال الضيق ، من الإشارة إلى دور الشعر العربي ، خاصة لأنني أصد بحثا عن موسيولوجية شعر العربي .

- (٢٩) سلامة موسى : نقلا عن محمود القزويني سلامة موسى المفكر والإنسان - بيروت ١٩٦٥ - دار العلم للملايين - صفحة ٨١ .
- (٣٠) المصدر نفسه صفحة ١٣٦ .
- (٣١) كمثل علي تلاعب الشعراء بالألفاظ هنا رد الشاعر محمد عمران على الشاعر بلند الحيدري الذي نقد قصيدة الأول . يكتب عمران في مجلة " الأدب " - عدد تموز (يوليو) ١٩٦٨ - صفحة ٧٢ . " أن يعز الحيدري أصابعه في لحم قصيدتي " العصاد " ويمزقها .. فهذا أصل صبيحتي ... الشاعر الحيدري لم يحسن مد أصابعه " ولا أبالغ إذا عندما أقول إن هذه الظاهرة البسيكوباتولوجية موجودة عند عدد كبير من شعرائنا . لذلك نجد شاعرا عربيا جديدا وأصيلا يتغزو من الشعر العربي هو عبدوهاب البياتي . ويقول البياتي عن الشعراء العرب المعاصرين أنه " أنهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبير عن ولادة جيل جديد من خلال الأزمنة ومسنوات الطاب " نقلا عن طلعت همام : ملحمة الإنسان والتاريخ في شعر البياتي - في : المعرفة - عدد ٧٨ - السنة السابعة - أغسطس ١٩٦٨ - صفحة ٥٥ . وليس من قبيل المصادفة أن يهتم البياتي ، مثل سلامة موسى ، بشعر أبي العلاء المعري الفلسفي ، بينما نراه ينفر من الشعراء الآخرين .
- (٣٢) محسن إبراهيم : في الديمقراطية والثورة والتنظيم الشعبي - بيروت ١٩٦٢ - الطبعة الثانية - دار الفكر الجديد - صفحة ٦١ - ٦٢ لا بد من الإشارة هنا إلى الاستشهاد بكتاب أو ببحث لا يعني مطلقا موافقة مؤلف الكتاب واليهت إلى كل آرائه . فنقتصر الموافقة فقط على الصورة المستشهد بها ، وأنا استشهد بجميع المصادر العلمية بنص النظر عن اتجاهها .
- (٣٣) الدكتور جورج حنا . المنطق والبكسة - في : الأدب - لؤلؤ (سبتمبر) ١٩٦٨ - عدد ٩ سنة ١٦ - صفحة ٣١ .
- (٣٤) كمثل علي هؤلاء ، السيد محيي الدين إسماعيل الذي نشر في : الأدب " عدة أبحاث ، ينقض بعضها البعض الآخر دون ذكر كلمة حول ذلك . انظر بهذا الصدد جلال السيد . مناقشات أبحاث - عدد ٦ - الأدب - آب ١٩٦٨ - صفحة ٥٩ .
- (٣٥) بسام طيبي : مرة أخرى - في سيول المذلة السياسية - في : الشباب العربي - عدد ٨٨ - آب (أغسطس) ١٩٦٨ - صفحة ٦ .
- (٣٦) إميل أرخان يوسف : رد على مقال " في سيول مكافحة المذلة السياسية - في : الشباب العربي - عدد ٩٦ - ٧ تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٦٨ - صفحة ٤ .
- (٣٧) بسام طيبي : وعظ ... ثم نقاش علمي ؟ في : الشباب العربي - عدد ٩٩ - ٢٨ تشرين الأول (نوفمبر) ١٩٦٨ - صفحة ٤ - ٥ واتهامي بتملق نفسي لأنني أشير إلى أبحاثي مرات عديدة . انظر مثلا عدد تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٨ من الأدب
- (٣٨) نديم البيطار : من التمسك إلى الثورة - المصدر الآنف الذكر - فصل التمثيل على الانحراف الفكري - صفحة ٥٩ - ١٠٨ .

(٣٩) بسام طوبى : ماذا نطمح من النهضة الأخيرة - محاولة تقويم لمناقشة القضية القومية العربية - في : دراسات عربية - السنة الرابعة - العدد السادس - نيسان (أبريل) ١٩٦٨ - صفحة ٢٨ - ٥٠ .

(٤٠) بسام طوبى : ملاحظات حول الكتابة العربية المعاصرة - المصدر الآنف الذكر - صفحة ١٥ .

(٤١) المصدر نفسه - قصصها .

(٤٢) عبد القادر حافظ المصدر الآنف الذكر ، ص ١٥ .

(٤٣) نظر : لبسام حسين : ظاهرة السرقات الأدبية في مجالتنا الثقافية - في " المجلة " - عدد ١٣٧ - مايو ١٩٦٨ - صفحة ٨٩ - ٩٢ حيث كتبت الأستاذة حسين أن ما نشره إبراهيم مسكر مسروق - حراً - من المراجع المذكورة أعلاه .

بعد أن كتبت عن هذه السرقات في مجلة " المجلة " أرسلت إلى رئيس تحريرها يحيى حفي مقالة صغيرة جداً ظهرت فيها فرصة فكشف عن السرقات المذكورة للتطرق بشكل عام إلى ظاهرة السرقة الأدبية في كتاباتنا . لكن يحيى حفي اعترض عن عدم نشر المقالة وأرسل إلي رسالة لطيفة فيها الكثير من المجاملة ذكر فيها سبب اعتذاره عن عدم نشر المقالة وهذا السبب هو : نحن لا نحتاج إلى الكلام النظري . بل نحتاج إلى أسئلة جديدة تصيد هذه السرقات * والنسور من التحليل النظري ، الذي يظهر بوضوح في رسالة يحيى حفي ، هو من الأمور المحيرة التي تثير القلق في الفكر العربي المعاصر

(٤٤) حسن توفيق : (باهر صولي) - مجلة - عدد ١٣٧ - (مايو) أيار ١٩٦٨ صفحة ٩٢ .

(٤٥) أورد مثلاً على ذلك الكتابين التاليين . محمد عمارة . شعوبية في عصر التحديث - القاهرة ١٩٦٧ - دار الفكر العربي ، فؤاد قازان : الثورة العربية وإسرائيل - بيروت ١٩٦٨ - دار الطليعة

* بعد أن انتهيت من كتابة هذا الفصل وصلتني كتاب ريتش خوري : " الأدب المعسوك " - دار الآداب - بيروت ١٩٦٨ . وقد وجدت في هذا الكتاب قيم جداً فضلاً كلاً عن أصول نقد ، وإن كان ذلك مركّزاً حول موضوع النقد الأدبي . ويلفت هذا الفصل في كتاب التقليد ريتش جزءاً كبيراً (انظر صفحة ١٥٧ - ٢٠١) وأراء ريتش خوري عن نقد لا تتعارض مع ما طورته فيسي هذا الفصل بل تتساقدها . وأشير هنا إلى الفصل المذكور من كتاب ريتش ، حيث يجسد القارئ شرحاً صريحاً لمفهوم النقد . ولم أستطع الاستناد في هذا الفصل على ما كتبه ريتش خوري للسبب الذي ذكرته أعلاه في هذه الحاشية ، ومن المدهش حقاً ، بل من المؤلم ، أن لا تكون آراء ريتش في الكتاب النقدي عن أصول النقد منتشرة بين المثقفين العرب

(٤٦) نظر عبده يونس : المصدر الآنف الذكر - صفحة ٨٥ . نظر أيضاً جان بول مسافر - شوج ستاين - ترجمة جورج طرابيشي - دار الآداب . وأبنت الاستدانة مرفوضة في المجال النقدي وحسب بل في جميع المجالات كذلك بما فيها السياسية والاقتصادية . انظر بهذا المسند بسام

طوبى : التحليل الاقتصادي لمشكلات التخلف في : الآداب - عدد تموز (يوليو) ١٩٦٨ - صفحة ٢٩ - ٤١ .

٤٧ - عبده يونس : المصدر الآتلف الفكر - صفحة ٨٥ .



الفخامري

بين

دريحا والبرجاني*

محمد عبدالرزاق عبدالغفار

استثمر الدكتور عبدالله الغذامي المرجعية الغربية في قراءة التراث . ذلك أنه انطلق من مبدأ عام فحواه أن أي فكرة نقدية جديدة يمكن ، من خلال المعالجات المختلفة والجادة ، أن تجد لها موقفاً مأموناً من التسيج المعرفي غير نسيجها الأصلي ، وبخاصة إذا كانت تلك المعارف مما تراكم بحثاً وتنظيراً في أدبية الألب^(١) . ولهذا يبدو ، من الوهلة الأولى ، أنه يجعل المعرفة قابلة للإفصال عن سياقها الأصلي ، فهي تتعالى لتفقد مكامن إنسانياً مشاعاً . ولكن هل يعني ذلك أن الغذامي ينكر على المعرفة أنها تتضمن خصوصيات ما ؟

إن النظرة المثانية تدعونا إلى التريث قبل إطلاق أية إجابة ، وذلك لأن الغذامي قد أشار قاتلاً في أطروحة تتصل بالتصور النظري للاختلاف ، بين دريدا والجرجاني ، ونشبه فيما يبدو الاستدراك على الأطروحة السابقة : " تركت دريدا يحضر ويغيب بحرية تامة أثناء تفكيره في المصطلح وأثناء كتابتي عنه " ^(٢) . يخبرنا الغذامي أن المسافة بين الجرجاني ودريدا في تأويلاته ستكون متغيرة وليست خاضعة لأطروحة إنسانية المعرفة أو المعرفة المتعالية على الخصوصيات ، وهو يحرص على بيان قطبي المسافة ولكن من غير أن يجعل أحد تلك الأقطاب أصلاً للقراءة . إنه يطمئننا بأن الحرية التامة في الانتقال ، بين هذين القطبين ، ستضمن للتأويلات بناء يقوم على نحو خاص ، ويحقق الانسجام التام والبعيد عن الانزلاقات أو الإسقاطات . يبدو أن ذلك الممكّن النظري سوف يؤمن لتأويلاته إطاراً ينتهي إلى " تفسير دريدا تفسيراً يقربه من الجرجاني ، وبذا يكون (الاختلاف) ... مصطلحاً

جرجانياً خالصاً ، وإن لم يغفل ولم يهمل دريدا^(٢٧) . إن قصد الغذامي نقلنا منطقاً من أطروحة المعرفة المتعالية التي لا ترتبط بالخصوصيات إلى الأطروحة الخاصة بالمسافة الحرة بين المرجعية الغربية والجرجاني ، فالحرية التامة التي يحضر من خلالها دريدا ويغيب تنهض بدور الوسيط الناقل بين أطروحة المعرفة المتعالية وأطروحة المسافة الخاصة ، بل إنها تكفل بناء التأويلات على نحو يكون فيه الانتقال من الجرجاني إلى دريدا ، ومن دريدا إلى الجرجاني ، منسجماً ومتماسكاً . وعلى الرغم من وجهة هذا المبدأ ومثاقنته منطقياً ، فإننا نسمعي في هذه القراءة إلى اختباره ، من خلال دراسة ما يدور حول العلامة والاختلاف في تأويل الغذامي لنص الجرجاني ، منطلقين من فرضية استشكالية تأخذ في اعتبارها أن تأويلات الغذامي تتضمن إشكالية ما ، نهتيء لها حوافز متغيرة تكون قصده . وتتمثل هذه الحوافز في ما يلي :

أ. أطروحة المعرفة المتعالية شيء ، وأطروحة للمسافة الحرة بين دريدا والجرجاني شيء آخر . والطرف الوسيط المتمثل في حرية الانتقال بين الأطروحتين شيء ثالث .

ب. كل أطروحة من الأطروحتين السابقتين تتألف ، بدرجات متفاوتة ، من نوعين من السياقات المختلفة ، سياقات نص الجرجاني ، وسياقات المرجعية الغربية .

(١)

ترتبط العلامة ، بشكل جوهري ، بإنتاج النص الأدبي من جانب ، والبحث في أنهيته من جانب آخر . ذلك أن مشكلة اللفظ والمعنى التي تسم الفكر البلاغي تؤثر بشكل بليغ في كل قراءة تروم صياغة تأويل جديد يضع أحد طرفي العلامة ، عند الجرجاني ، اللفظ أو المعنى في تأويل جديد ، فالممارسة النظرية لأي مفهوم عند الجرجاني لابد أن تبقى

متأثرة بمشكلة القسمة الدائمة بين المعنى واللفظ ومشكلة الأفضلية الأولى على الثاني ، يقول الغذاسي في معرض حديثه عن مسألة النظم أو توحي معاني الكلم " وهذا حل لا يعطي اللفظ حقه الكامل من المعادلة . وإن بدا - ظاهرياً - أنه قد نال هذا الحق ^(١) . لقد تبين الغذاسي حجم تلك المشكلة ، قبل اجتراف المسافة الخاصة بين الجرجاني ودريدا في تأويله للجرجاني ، إذ لم يعد لتفريقه المنهجي أية قيمة وظرفية بين سياق اللفظ والمعنى في حالة إنشاء النص ، وسياق اللفظ والمعنى في حالة استقبال النص . ولذا فهو منذ البداية ، سعى إلى تنحية تلك المشكلة جانباً كي يسهل عليه الشروع في بناء تأويلاته التي تنهض أساساً على البنية الشكلية أو اللفظية ، فما يريد أن ينتهي إليه الغذاسي ، في تناوله لكل ما يتعلق بالعلامة اللغوية في تأويله ، لابد وأن يصب لمصلحة "المبدأ الذي يقوم على (شاعرية النص) أي أنه يستند على أسبقية النص وأفضليته كصانع للمعنى ومنتج له وليس العكس ... " ^(٢) . إلغاء العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ يأتي تمهيداً لاصطناع علامة جرجانية أخرى يصوغها تأويل الغذاسي بشكل غير مباشر ، وذلك لأن الجرجاني - من وجهة نظر المؤول - قد أسس لمبدأ العلامة التي تتساوق مع شاعرية النص ، فالعلامة التي يدور تأويل الغذاسي عليها ، هي العلامة التي " تجري مجرى العلامات والمسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه " ^(٣) . وإذا كانت اللغة علامات أو إشارات حرة ، فإن ذلك يفضي بالغذاسي إلى التسليم بأن الجرجاني قد انطلق أساساً من مفهوم ناضج للبنية ، فمادامت العلامات اللغوية إشارات حرة فإن ذلك يعني إطلاقاً لها من أسبقية المعاني التي تقيد بها ، ويوضح الغذاسي تأويله على اعتبار أنه " مادام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة ، فلا بد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره لأن علاقة الإشارات مع بعضها تتضمن الإسناد

وتلغضي إلى (الأوصاف اللاحقة)، ولا يكون إدراكها إلا بالتأويل . ومن هنا فإن البنية تصبح مفهوماً جرجانياً يمثل ما هي مفهوم ألسني^(٧). يقود تأويل الغذاسي ، إذن ، إلى أن هناك مفهوماً آخر للعلامة لدى الجرجاني ، يتأصل في سياق ذلك التأويل ، فمفهومها ليس إلا العلامة التي تضطلع بنيتها الشكلية بإفراز المعاني .

وبنه من الأهمية بمكان أن نطرح التساؤل التالي : كيف ينبني تأويل الغذاسي للعلامة الجرجانية استناداً إلى العلامة في المرجعية الغربية ؟ بل كيف ينبني ذلك التأويل في ظل أطروحة المعرفة المتعالية على الخصوصيات ، وأطروحة المسافة الخاصة بين الجرجاني والمرجعية الغربية ؟

تظهر العلامة كما نطرحها نصوص الجرجاني في سياقين اثنين . في السياق الأول ، اللفظ دليل لابد أن يدل على مدلول عليه ، إذ ليس في اللغة لفظ محسوس لا يدل على معناه المعقول . وهذا التصور تؤدبه العلامة ، سواء أكانت في مستوى التواصل العادي ، أم في مستوى التصريف الأدبي ، وسواء أكانت معزولة مجردة من السياق ، أم مملوكة فيه^(٨).

إن ذلك المفهوم للعلامة لا يتسق مع ما انتهى إليه الغذاسي من أن العلامات التي يقصدها الجرجاني هي التي لا تتقدم فيها المعاني على الألفاظ ، بل يحتفظ النسق اللفظي بأسبقيته وإنتاجه للمعاني . إتينا هنا أمام تعارض نظري على مستوى المفاهيم ، بين العلامة اللغوية عند الجرجاني ومفهومها في اللسانيات . وليس الغذاسي وحده من يذهب إلى ذلك ، بل يقول كثير من الباحثين بذلك ، حين يطابقون بين مكونات العلامة عند الجرجاني ، ومكوناتها في اللسانيات ، وبذلك يتحول المفهومان المختلفان معرّفياً إلى مفهوم واحد ، فطرق النّصان يشير إلى

أن " تصور عبدالقاهر للوحدة الأساسية للغة : علامة ، أو ميمة ، أو دال ، أو دليل ، أو أيأ ما كان ، فهو ذو شقين : شق محيل هو الشق القابل للتمثيل الصوتي ، أو الخطي ، وشق آخر محال عليه ، هو الصورة الذهنية أو المرجع أو الاثنان معاً^(١٠). يجعل هذا التأويل اللفظ عند الجرجاني مقابلاً للدال ومطابقاً له . ومن جانب آخر يجعل المعنى عند الجرجاني مطابقاً للمندلول . وعلى الرغم من ذلك ، فإننا نتصور أن مفهوم العلامة ، في اللسانيات ، قد ورد ضمن سياق يقوم على رؤية علمية خالصة ، ومنهجية صارمة استبعدت كل ما عداها من السياقات ، والشروط النظرية^(١١)، ذلك أن " الدليل اللغوي لا يجمع بين شيء واسم ، بل بين متصور ذهني وصورة صوتية ، وليست الصورة الأكوستيكية هي الصوت المادي أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض بل هي الأثر النفسي لهذا الصوت التي تصورها لنا **حواسنا** ، وهي صورة حسية وإن صادف أن نعتاها فقلنا إنها (مادية) فبالمعنى الذي ذكرناه لفظ وللمقابلة بينها وبين الطرف الآخر من عملية الترابط أي المتصور الذهني ، وهو غالباً ما يكون أبعد في التحرير^(١٢). إن العلامة اللغوية تتألف من طرفين، أولهما المتصور الذهني ، وهو المندلول الذي يحيل عليه الدال ، وهو الأبعد تجريداً بالمقارنة مع الصورة الصوتية ، وثانيهما الصورة الصوتية ، وهي ليست إفساحاً فيزيائياً ، بل الأثر النفسي لذلك الصوت ، ولذا فهي الأنسى تجريداً ، ونظراً لأن الصورة للصوتية قد تختلط بالمتصور الذهني ، فإن اللسانيات تهتم بتوضيح الطابع النفسي للدال أو الصورة الأكوستيكية التي تتصل بطبيعة الكلمات . فالصورة الصوتية التي تكون العلامة اللغوية يمكن أن تتجسد عندما ينادي المرء نفسه مستعرضاً الكلام ذهنياً من دون أن يظهر له أثر صوتي في الواقع الخارجي للمتكلم . هذه الحالة الجوانية تجسد الدال أو الصورة الصوتية.

وفي ضوء كل ذلك ، يمكن القول إن اللفظ من حيث هو صوت ،

أو رسم مكتوب لا يطابق أو يعادل الدال من حيث هو صورة سمعية ،
 فللدال لا يوجد في مستوى المحسوس كما هي الحال مع اللفظ لدى
 الجرجاني ، وإنما يوجد في المستوى المجرد ، ولذا فإن الصورة
 الصوتية التي يجسدها الدال ، كما يصفها دريدا ، " هي بنية ظهور
 الصوت الذي يكون أي شيء ماعدا كونه ظهوراً أو إصباحاً صوتياً " (١٢) .
 فالدال ، إذن ، ليس الرسم المكتوب ولا الصوت المسموع أيضاً ، وإنما
 هو الأثر الذي يتركه ذلك الصوت أو البنية المشيرة إلى ذلك الصوت .
 أضف إلى ذلك أن مكون المعنى ، عند الجرجاني ، يختلف بشكل ما عن
 المدلول ، أو التصور الذهني ، وذلك لأن المعنى هو الجانب المجرد
 للوجه المحسوس - أي اللفظ - بينما المدلول ، كما يشير النص
 السابق ، يجسد الوجه الأكثر تجريداً للدال الذي يقع في المستوى نفسه ،
 أي المستوى التجريدي . ومن هنا فإن درجة التجريد التي يتحدد في
 ضوئها المدلول تختلف نوعاً ما عن درجة التجريد التي يجسدها المعنى ،
 وإن كان الدور الوظيفي للمدلول والمعنى يدور حول المتصور الذهني .
 وإذا كان الدال (الصورة الصوتية) ، والمدلول (المتصور الذهني) لا
 يتجسدان إلا في مستوى المجرد حيث يكون الدال الوجه الأقرب تجريداً
 والمدلول الوجه الأبعد تجريداً ، فإن الدلالة من حيث هي العلاقة التي
 تنجم عن التفاعل بينهما تظل مرتبطة بذلك المستوى ، ولا يقابلها عند
 الجرجاني أي مكون ، ولذا فإن الحالة الاعتبارية للعلامة في اللسانيات
 تبقى محكومة بالمستوى المجرد للدال والمدلول والدلالة بينما تتجسد
 الحالة الاعتبارية للعلامة اللغوية عند الجرجاني بين المستوى المجرد
 للمعنى والمستوى المحسوس للفظ .

لقد ابتدأ الغذاسي مختصاً لأطروحة المسألة الحرة ، وأراد أن
 يبقى تأويله في إطارها ، بيد أن انتهاءه عند العلامة الجرجانية الجديدة

(اللفظ محرر من قيود المعنى) أخرجه من إطار تلك الأطروحة ، وذلك لإلغائه خصوصيات العلامة الجرجانية من جهة ، وخصوصيات العلامة في المرجعية الغربية من جهة أخرى . ومن هنا يمكن القول إن تأويل الغذامي يتضمن تعارضين نظريين ، أولهما في التأويل ذاته ، وذلك لأن مطابقة مكونات العلامة عند الجرجاني بمكوناتها في المرجعية الغربية تلغي فروقاً جوهرية تشد العلامتين إلى شغرتيها الثقافية ، وتسوي بين مكونات متغايرة . وثانيهما بين القصد والتأويل ، فالغذامي خرج ، بذلك التأويل ، عن أطروحة المسافة الحرة بين المرجعية الغربية والجرجاني إلى أطروحة المعرفة المتعالية ، وناقضت ممارسته أيضاً هذه الأطروحة الأخيرة وذلك لكونه قد فرض تصوراً خاصاً بالعلامة في المرجعية الغربية على العلامة الجرجانية المؤولة .

ولكن هل للعلامة اللغوية عند الجرجاني تصور آخر يتعارض مع ما يحمله عليها الغذامي من تأويل ؟

تحدد العلامة بمكوناتها اللفظ والمعنى عند الجرجاني على نحو يختلف كل الاختلاف عن مفهومها في سياق التواصل العادي والأدبي . إنها تشير هذه المرة إلى وضعيات تاريخية مختلفة^(١٢).

في الوضعية الأولى : تحدث الجرجاني عن العلاقة بين اللفظ والمعنى ، وكان ذلك في سياق ثيولوجي خالص ترتبط به عملية إنشاء الكلام ، إذ " لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخي في الألفاظ ترتيباً ونظماً ، وأنت إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني ، وتابعة ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النظر"^(١٣). ضمن هذا الإطار ينفي الجرجاني عن عملية إنشاء الكلام أن

يكون تحديد اللفظ منفصلاً عن تحديد موقع ذلك اللفظ ، وينبغي كذلك أن يكون ترتيب الكلام منفصلاً عن القصد الذي يحتاجه إنشاء المعاني ، ومن هنا فإن الجرجاني لا يفصل نسق الألفاظ عن نسق المعاني ، ولا يفصل أيضاً القصد الذي يكون سبباً في إنشائها . غير أن عملية نظم الألفاظ في الجمل ، لدى الجرجاني بوصفه أشعرياً ، تتضمن أولاً المعاني النفسية التي لا يمكن أن تنفصل عما تشير إليه في السياق الثيولوجي ، بما هي تشير إلى القدم كما استقر ذلك في علم الكلام ، وثانياً الألفاظ ، وهي الوجه المادي والمقابل للمعاني (المعاني النفسية) ، وتدل على الحادث كما عرف ذلك في علم الكلام . أضف إلى ذلك أن إشارة المعنى إلى القديم وإشارة اللفظ إلى المحدث ارتبطا بتصور نظري مناقض أي دلالة اللفظ والمعنى على المحدث ، فهذا التصور الذي يقوم عليه نص الجرجاني جاء رداً على ذلك التصور الذي جسده القاضي عبدالجبار المعتزلي .

ومن هنا ، فإن مكوني العلامة اللغوية اللفظ والمعنى في نص الجرجاني بخاصة ، وفي السياق التاريخي لنص الجرجاني بعامة ، يشيران إلى أن التأسيس النظري لعملية التواصل تكون في المستويين معاً الإنساني والثيولوجي . وفي هذا ، يلمح الشهرستاني من دون وعي إلى العلاقة المتداخلة التي تجسدها الوضعية التاريخية حيث يتداخل فيها السياقان الإنساني والثيولوجي ، ذلك أن " الدلالة ... محدثة والمدلول قديم ... والكلام عند الأشعري معنى قائم بالنفس سوى العبارة ، والعبارة دلالة عليه من الإنسان ^(١٥) . ومن هنا ، فإن المعنى الذي يشير إليه الشهرستاني هو الكلام نفسه الذي يهدف إلى تحقيق عملية التواصل ، وفوق ذلك فإن المعنى عنده يشير أيضاً إلى القديم فالكلام في عملية التواصل يدل على معناه ويدل كذلك على المعنى بوصفه مفهوماً قديماً ،

ونتيجة لذلك يكون السياقان معاً مرتبطين نظرياً بحيث لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر .

ولهذا فإن تقديم المعاني النفسية عند الجرجاني على الألفاظ ، ومنح الأفضلية للمعاني في جميع المواضع على حساب اللفظ يجسد شرطاً نظرياً في منظور هذه الدراسة ، فالصياغة الصورية للمفاهيم وإنتاجها في نص الجرجاني مثل مفهوم معنى المعنى ومفهوم الاستعارة لا تجري بمعزل عن ذلك الشرط النظري ، بل تظل تلك المفاهيم في صياغتها محكومة به . أضف إلى ذلك أن الوظائف التي تنجزها تلك المفاهيم لا تنشأ عما يحمله ذلك الشرط من تصور نظري فهذه المفاهيم تؤدي من التصورات ما يستند إلى نمق أفضلية المعنى على حساب اللفظ .

وبهذا فإن هذا الشرط النظري بمنح المفاهيم وجودها من حيث إنها لا تفهم ولا تتجسد إلا من خلاله ، فهو إذن شرط وظيفي لوجود تلك المفاهيم .

الوضعية الثانية: تتألف العلامة اللغوية من مكونين ، هما اللفظ والمعنى ، وتشير بشكل عام إلى ما اصطلاح عليه في علم الكلام بالمحدث ، ويشير اللفظ في العلامة بشكل خاص إلى المفهوم ذاته الذي استقر لدى المعتزلة وذلك من حيث إن " المعاني لا يقع فيها تزايد ، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ التي يعبر عنها " (١٦) ، ويذهب الشهرستاني - مؤكداً على المستوى الثيولوجي لهذا الرأي - إلى أن الكلام " محدث ... في محل . وهو حرف وصوت كتب أمثاله في المصاحف حكايات عنه . فإن ما وجد في المحل عرض قد فنى في الحال " (١٧) . إن دلالة اللفظ والمعنى على المحدث يرتبط ويتفاعل مع

الشرط النظري المناقض والذي يقوم عليه نص الجرجاني ، ذلك أن الشرط النظري المتمثل في دلالة اللفظ على المحدث والمعنى على القديم يرتبط بهذا الشرط المناقض ، فكل شرط منهما يكتسب أهميته ووظيفته من خلال وجود الشرط المناقض أي من خلال علاقة التناقض بينهما ، ولذا فإن هذه الشروط تكتسب أهميتها من تفاعلها .

الوضعية الثالثة : تشير العلامة (اللفظ والمعنى) إلى شرط نظري آخر يتمثل فيما اصطلح عليه في علم الكلام بالقديم .

وعلى هذا ، فإن مكوني العلامة اللغوية (اللفظ والمعنى) يشيران في الوقت ذاته إلى العلامة اللغوية في سياق التواصل العادي والأدبي ، ويشيران كذلك إلى تلك الوضعيات التاريخية المتفاعلة بحيث لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى . وبذلك يصبح اللفظ والمعنى معا " مجموعة من الشروط النظرية التي من خلالها يتم فصل الصواب عن الخطأ ، ويترتب على ذلك التمييز لظهور نتائج ذات سلطة ما ^(١٠) . بالنسبة إلى كل شرط من تلك الشروط ، فالحقيقة الوحيدة التي يمثلها نص الجرجاني ليست مجرد فكرة وإنما هي شرط نظري عام يتم من خلاله فهم كل أنواع الكلام إنتاجا وتنظيما وتداولاً في المجتمع الإسلامي وبخاصة النص الديني ، فهذه الحقيقة بوصفها شرطاً نظرياً تمثل ما يميز الصواب من الخطأ ، وفي هذه الحال يكمن الصواب ... بحسب نص الجرجاني ، فالنص الديني قديم تدل عليه الألفاظ ، وأي محاولة تبتغي فهم أنواع الكلام بما فيها هذا النص بغير هذا التنظيم للحقيقة تعتبر خاطئة . كذلك الشأن مع نظام الحقيقة لدى المعتزلة ، ليقم من خلاله فهم أنواع الكلام تنظيمياً وتداولاً ، بما في ذلك النصوص الدينية ، وأي محاولة تتوسل بغير هذا التنظيم لهذه الحقيقة تعتبر خاطئة . ومن هنا فإن كل شرط نظري في نظر أصحابه يتمتع بموثوقية علمية لا يتمتع

بموثوقية علمية لا يتمتع بها الشرط النظري الآخر ويعتبر كذلك التمثيل الوحيد لنظام الحقيقة^(١)، لكن كل شرط في نظرنا لا يمكن أن يفهم من غير وجود الشروط الأخرى .

إن العلامة ، إذن ، عند الجرجاني ليست مجرد لفظ ومعنى توظف في عملية التواصل العادي والأدبي ، بل هي تمثيل لشروط نظرية مكثفة أو وضعيات تاريخية متداخلة .

وعلى ذلك فإن الغذامي عندما يقصي العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ ، كي يقدم العلامة الجرجانية المؤولة والجديدة ذات اللفظ الذي يفرز المعنى ، فإن تأويله يتعارض مع أطروحته الثانية ، أطروحة المسافة الحرة التي يتحرك فيها التأويل بين اللفظ والمعنى عند الجرجاني والعلامة المرجعية الغربية ، وذلك لمسبب جوهري يتمثل في أن إقصاء العلامة من حيث هي شرط نظري ، ومعنى متقدم على اللفظ ، وفي وضعيتها الأولى ، لا يقضي به إلى اجترار علامة جرجانية مؤولة . بل يقضي به إلى الوضعية الثانية مباشرة أي العلامة من حيث هي لفظ متقدم على المعنى كما تمت الإشارة إليه سابقا ، ومن هنا فإن الغذامي وإن بدا له أنه يتحرك بحرية في تأويله من قسمة اللفظ والمعنى إلى العلامة في المرجعية الغربية إلا أن الحقيقة أنه يتحرك من وضعية أولى لللفظ والمعنى إلى وضعية ثانية للقسمة نفسها ، فهو ، إذن ، ليس حرا في مغادرة تلك الشروط النظرية ، وإنما مازال محصورا ضمن الشروط النظرية للجرجاني نفسه ، فالمسافة الحرة التي تسمح للغذامي بصياغة ما يتطلع إليه من تأويل ليست موجودة أصلا .

(٢)

يتخلص الغذامي ، هذه المرة ، من القسمة الجائرة لأسبقية

المعنى على اللفظ مستغلا مبدأ إشارية اللغة . فالعلامة لا تعني الشيء وخلافه بسبب النظام اللغوي ، وإنما مرد ذلك إلى ضرورة جمالية تفرضها طبيعة الظاهرة النصوصية مادامت تدور حول الكيفية التي يتم بموجبها إنتاج المعنى الأدبي ، وهو يستند إلى مفهوم الاختلاف في البنيوية ، واستراتيجية الاختلاف^(٢٠) في التفكيرية حيث يقول عن ذلك " ليس فيه أي من الاختلاف مع ما نذهب إليه من أن الإشارة في التجربة الشعرية تحمل وجودها الذاتي ، لأن الفكرتين معا (البنيوية والتشريحية) تتجهان نحو تحرير الكلمة (الإشارة) من أمر المعنى المقيد. وهذا ما نقصده ولا يقلقنا تباين الطرق إليه"^(٢١). يستثمر الغذامي ، إذن ، مفهوم الاختلاف ، بشكل عام ، ملغيا الفروق التي تميز الاختلاف البنيوي من الاختلاف التفكيرية ، وهذه نقطة جوهرية سيوضح أثرها في الفقرات القادمة .

واستنادا إلى ما سبق ، يرى الغذامي أن الجرجاني أسس لمبدأ إشارية اللغة التي تتجسد في مفهوم البنية في التواصل العادي أو الأدبي، على اعتبار أنه " مادام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلا بد أن فكرة البنية كانت في أصاق تفكيره لأن علاقة الإشارات مع بعضها تتضمن الإسناد وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة)، ولا يكون إدراكها إلا بالتأويل . ومن هنا فإن البنية تصبح مفهوما جرجانيا يمثل ما هي مفهوم " ألسني"^(٢٢). ينتقل الغذامي تدريجيا من البنية إلى توصيف الجرجاني للمجاز والذي يقضي أن " اللفظ يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"^(٢٣)، فالغرض عند الجرجاني هو منتهى ما تحققه اللغة المجازية ، ويؤوله الغذامي بالغياب الذي يفرزه الاختلاف في استراتيجية التفكير حيث يبين ذلك قائلا : " لابد أن يكون (الغرض) في الجملة من

حيث إنها تشير وتدل إلى غير ما في ظاهرها ، أي إلى (الغياب) كما في مصطلح دريدا ، أو الصفات اللاحقة. وهذا يمنح الجملة بعدا دلاليا يؤسس منها (صورا للمعاني)...^(٢١). ومن هنا يتضح أن الغذاسي يجعل الصفات اللاحقة التي تفرزها البنيات التركيبية ناجمة عن عملية التساند أو بنية الكلام المجازي عموما ، ثم يؤول ذلك بالغياب الذي يؤديه التصور النظري للاختلاف في استراتيجية التفكير . يحرص الغذاسي إذن في تناوله للجرجاني أن يقدم تأويلا شاملا يبدأ بأساس متين يتمثل في البنية ، ثم يبني عليه تناوله لتصور المجاز ، فيغدو الغرض متطابقا مع الغياب ، وهنا تحقق اللغة المجازية فاعليتها القصوى . ولعل التساؤل الذي نطرحه : كيف ينهني ذلك التأويل عند الغذاسي بموجب القصد المكون من أطروحة المعرفة المتعالية وأطروحة المسافة الحرة بين دريدا والجرجاني ؟

يجسد مبدأ الاختلاف عند الجرجاني عنصرا أساسيا لعملية التواصل اللغوي ، إذ لا يمكن للتصريف اللغوي أن يؤدي وظائفه إلا من خلال ذلك المبدأ ، فاللغة عنده ، بشكل عام ، " تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمّة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه ، فإما كانت (ما) مثلا علما للنفي ، لأن وهنا نقيضا له هو الإثبات "^(٢٢) فالعلامة لا تكتسب وجودها وهويتها إلا باختلافها مع العلامات الأخرى وتغايرها عنها ، فالإثبات لا يمكن أن يتحدد إلا من خلال ما يناقضه أو يعاكسه أي النفي . ومن جهة أخرى ، يؤصل النص السابق هذا المبدأ على مستوى أعمق حيث يشير إلى أن العلامة اللغوية الواحدة تكتسب المعنى الذي تؤديه ، وتحفظ به بواسطة الاستعمالات المتعارف عليها ، إلا إذا احتملت تلك العلامة اللغوية خارج الاستعمالات اللغوية أو في الاستعمالات ذاتها معنى آخر يختلف عن

المعنى الأصلي أو المتعارف عليه . والمفارقة تظهر في أن الاختلاف عند الجرجاني يكشف عن طغيان الاستصلات اللغوية من جهة وتصنف الأعراف التي تخضع لها الاستصلات ، فعلى الرغم من ضرورة تلك الأعراف ، فإنها ، في الوقت ذاتها ، تحجب الإمكانيات الغنية التي يضيفها الاختلاف على العلامات اللغوية .

وفي سياق آخر ، يحدد الجرجاني الاختلاف من خلال عملية التحول من نسق الحقيقة إلى نسق المجاز ، فالاختلاف في هذا المستوى يتم من خلال التصريف الأدبي " وذلك أن العادة قد جرت بأن يقال في الفروق بين الحقيقة والمجاز : أن يقر اللفظ على أصله في اللغة والمجاز أن يزال عن موضعه ، ويستعمل في غير ما وضع له فيقال (أسد) ويراد (شجاع) و(بحر) يراد جواد : وهو إن كان شيئاً قد استحكم في النفوس حتى أنك ترى للخاصة فيه كالعامة ، فإن الأمر بعد ذلك على خلافه " (٢١) . فنسق الحقيقة ونسق المجاز لهما متماثلين ، ولذا فإن بدا الاختلاف عند الجرجاني مبدأ جوهرياً واحداً في التصريف العادي ، والتصريف الأدبي ، إلا أن وظيفته تتجسد بشكل مختلف بموجب المستوى الذي يتحقق فيه . في التصريف اللغوي العادي الذي يروم مجرد الإخبار تظهر وظيفة الاختلاف بين دلالة العلامة ودلالة علامة أخرى ، ولعل من الأهمية بمكان الالتفات إلى تعبير الجرجاني نفسه عن الاختلاف بين دلالة العلامة ودلالة علامة أخرى (ولا معنى للعلامة والسمة) وليس بين علامة وعلامة أخرى ، كما يشير إلى أن الإثبات يكون مثلاً من خلال النفي ، وإن كان مبدأ الاختلاف لا تتجسد وظيفته إلا على مستوى المعاني وحدها دون الألفاظ .

في الاستصلات المجازية للغة ، تظهر وظيفة الاختلاف بين دلالة علامة ودلالة علامة أخرى كما تظهر أيضاً بين دلالة العلامة ودلالة

الأخرى المناقضة لها . وفي هذا المستوى أيضا تظهر وظيفة الاختلاف حين تكون الاستصلات الأكببية قائمة على عملية الادعاء * فالتجوز في أن ادعيت للرجل أنه في معنى الأسد ، وأنه كأنه هو في قوة قلبه وشدة بطشه ... وهذا إن حصل تجوز منك في معنى اللفظ مزالا بالحقيقة عن موضعه ومنقولا عما هو وضع له ...^(٢٧)، فالادعاء الذي يتحقق به المجاز يحدث على صعيد المعاني نفسها وليس على صعيد الألفاظ ، لأنه ليس نقلا لمعنى ما إلى علامة أخرى . والاختلاف في الاستصلات العادية للغة يتحقق أيضا في مستوى المعنى ، ولذا فإن الاختلاف تتضاعف وظيفته في الاستصلات الأكببية . إن وظيفة الاختلاف عند الجرجاني إن تفسح عن ذاتها في عملية الادعاء الذي تحقق القيمة المجازية القصوى في الاستصلات الأدبية ، فعندما يجري ادعاء معنى ما للفظ له معنى آخر ، يتم التصريف المجازي وتتضاعف أهمية الاختلاف ووظيفته . من هنا يمكن الانتهاء إلى أن الاختلاف مبدأ نظري يخص نسق المعاني أكثر من نسق الألفاظ ، وهذا يشير إلى ارتباط هذا المبدأ النظري بالوضعية التاريخية التي تجعل العلامة شرطا نظريا ، معناها القديم سابق ، وفي لفظها الحدث تابع^(٢٨) ، حين أغنى الغذاسي العلامة ذات المعنى السابق على اللفظ لصالح العلامة المنتجة للمعنى ، ، فإن ذلك قد حجب عن تأويله الالتفات إلى الكيفية التي تتم فصل عن طريقها العلامات بموجب الاختلاف ، وكيفية تمثيل العلامة لوضعيتها التاريخية ، أو الشروط النظرية عامة ، لذا كان التراب للغذاسي ، من الاختلاف عند الجرجاني ، اقترابا محتشما ، توقف عند التصور العام لإشارية اللغة والمجاز دون أن يتناول الاختلاف ذاته من حيث الشرط النظري الذي يحكمه . ومن هنا ، فإن ذلك يدعو إلى توقع النقيض ، ونعني تعويل الغذاسي على دريدا ، بشكل كلي ، فهل يتحقق ذلك ؟

يبرز مفهوم الاختلاف بنية ذات خصوصية بحيث تقاوم ، في الأعم الأغلب ، أي استثمار لها . ذلك أن عملية إتساج الدلالات في

الاختلاف لا تتم فصل من خلال بنية تحدد المعنى ، بل تؤصلها بنية تفرز المعنى من حيث هو لا معنى ، ومن ثم تكون تلك البنية ظاهرياً خاصة بالمعنى ، وضمنياً باللامعنى . إن مفهوم الاختلاف يتأسس من خلال تفكيك العلامة اللغوية التي تتألف من الدال والمدلول النهائي والدلالة ، وذلك أن " المفهوم (المدلول) لا يكون حاضراً بشكل نهائي بذاته ولذاته ، ولا يكون في حضور تام بحيث لا يحيل إلا على نفسه . منطقياً يكون كل مفهوم منخرطاً في سلسلة (لغوية) أو نظام (لغوي) يحيل فيه على مفاهيم أخرى ، من خلال اللعب المنتظم للاختلافات " (٢٩) ، فلولاً وجود تلك السلسلة اللغوية لما أمكن لتلك الاختلافات أن تحدث فيما بين مكونات العلامة من جهة ، وفيما بين العلامات ومكوناتها من جهة أخرى . وترتبط العلامات اللغوية ، في مظهر آخر ، بعلاقة الحضور والغياب حيث تقوم على تمايز دال عن آخر في السلسلة اللغوية ، وفي الوقت ذاته يتضمن ذلك التمايز أو التقابل تأجيلاً أو إرجاء ، فالدال الحاضر يرجى حضور الدوال الأخرى التي يحيل إليها ومن ثم فهو يرجى الحضور نفسه ، لأن ذلك الدال ومدلوله يتشتتان ، ويتشتتان لكونهما يحيلان إلى غيرهما (٣٠) . وما بهما هنا هو أن عملية الاختلاف لا تمنح أي عنصر نظري من تلك العناصر الوظيفية أية أهمية تفوق العناصر النظرية الأخرى ، فالاختلاف والإرجاء والتشتيت يحيل كل واحد منهم على الآخر ، على نحو لا يهدف إلى تحديد المعنى ، وإنما يجعل المعنى في حالة دائمة من الغياب . إن الاختلاف والإرجاء والتشتيت وظائف نظرية لا تنفصل عن بعضها البعض ، وفي الوقت ذاته ، تنتج كل واحدة منها الأخرى دون أولوية لإحداها على حساب الوظائف الأخرى . وهذا يعني أنها لا تحتاج إلى بنية مكتملة وسابقة عليها ، وإنما تتكفل المكونات ذاتها بتوليد بنيتها ، ومن ثم يحيد كل مكون المكونات الأخرى .

يبدو لنا أن تأويل الغذامي قد جرد الاختلاف من طاقته التصورية ، عندما أراد أن يقرب دريدا من الجرجاني ، والجرجاني من دريدا ، في تأويله . إذ لم يعد للإجراء ، والتشئت ، والبنية ذات المعاني المنطقية ، والمكونات المحددة ، وجود ، في تأويله . وإشارية اللغة عند الجرجاني لا تنفي وجود تصور واضح للبنية لدى الجرجاني كما ورد في التأويل ، ولكنها بنية تتناسب ومفهوم الاختلاف الذي يدور في النهاية على تحديد المعنى . ولذا فإن الغذامي يتحرك في بناء تأويله من سياقات الجرجاني إلى التصور المناقض لتلك السياقات ، ومن سياقات دريدا إلى التصور المناقض لها أيضا ، ومن هنا لا يقدم تأويله تسويغا كافيا لإقصاء تلك المكونات أو الوظائف . ولكن هل هناك مظهر آخر في تأويل الغذامي لتلك التعارضات النظرية ؟

ينتقل الغذامي من الغياب عند دريدا إلى الغرض عند الجرجاني من خلال العلامة والاختلاف . ذلك أن العلامة قرينة الحضور ومرتبطة به ، لأنها في حقيقة الأمر تستعمل بوصفها تمثيلا للأشياء التي نتحدث عنها ، وهذا الأمر يجسده الاستعمال اللغوي ، والاستعمال الأنبي . والاختلاف عند الجرجاني يؤدي هذه الوظيفة على نحو خاص ، فالغرض وإن ألمح إلى الغياب إلا أنه ، في جوهره ، حضور لأنه قرين المعنى ومرتبطة به ، بل هو المعنى ذاته فالحضور (الغرض) يعني حضور المعنى ذاته ، والغياب ، في (الغرض) ، طارئ لأن حضور المعنى قادر على نفيه . إن وظيفة الغياب ، في الاختلاف عند الجرجاني ، تبقى مرهونة بالحضور أو حضور المعنى ذاته ، ولذا فوظيفة الغياب مستمدة من وظيفة الحضور ذاته ، وما إن يتحقق المعنى ينتفي جانب الغياب في (الغرض) بشكل نهائي . إن الغياب الذي يحققه الغرض ، إذن ، مرتبط بالوضعية التاريخية للعلامة ذات المعنى المتقدم على اللفظ ، أو العلامة

بوصفها شروطاً نظرية . بيد أنه " لا يمكن أن يدخل مفهوم الاختلاف في مفهوم العلامة التي دالما تعني تمثيلاً للحضور ، فالعلامة اللغوية تم تأسيسها في نظام الفكر أو اللغة على الحضور ، وهي دالما متجهة إليه"^(٢١)، ولذا يبدو من هذا النص أن العلامة ذات الحضور الدائم لا تنسجم مع غياب المعنى الذي يفرزه الاختلاف ، لأن الحضور الكامل والتمام للمعنى أو الدلالة هو ما ينفيه الاختلاف ذاته ، بينما هناك مظاهر مختلفة ومتراصة تفصح عن طبيعة الاختلاف ، عند الجرجاني ، من خلال نسق العلامات في المجاز ، المظهر الأول الغياب الثابت والطارئ للمعنى المقابل أو المناقض للمعنى الأول والمظهر الثاني إمكانية تحديد المعنى الغائب غياباً طارئاً . ومن هنا فإن مبدأ الاختلاف عند الجرجاني يضفي تصوراً مكانياً على نسق المعاني ، يبدأ بحد معين وينتهي عند آخر ، بمعنى أن التمايز بين المعنى والمعنى الآخر إنما تتم الإشارة إليه من خلال الحضور الثابت والغياب الطارئ ، فالمعنى الغائب غياباً طارئاً تتأكد إمكانية الوصول إليه . عندما اتجه لأول الغذاسي إلى استراتيجية التفكير فلم يأخذ منها إلا الغياب بمعنى المناقض للحضور ، وألقى تأويله مظاهر هامة ، أبرزها (التحديد) . وعندما اقترب من الجرجاني ألقى كذلك الاختلاف عنده ، والمتصور المكاني للمعاني الغائبة.

إن تأويل الغذاسي لا ينسجم مع أطروحة المعرفة المتعالية على خصوصياتها ، وذلك لأن كلا من سياقات الجرجاني وسياقات دريدا تلمح إلى خصوصياتها ، في مفاصل كثيرة من تأويله . ولا ينسجم تأويله كذلك مع أطروحة المسافة الحرة بين دريدا والجرجاني ، فخصوصيات السياقين تفرض ذاتها على تأويله بحيث أفضى القفز عليها إلى حدوث بروز التعارضات النظرية ، وهي ، في تقديرنا ، إشكاليات نظرية ينبني عليها تأويل الغذاسي .

الهوامش

- ١) هذا ملخص للمبدأ الذي يستلزم به الفيلسوف رؤيته لمعالجة التراث استناداً إلى الأطروحات المعاصرة
نظر : عبدالله الفيلسوف : المشاكسة والاختلاف : قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في
التيه المختلف (بيروت ودار البيضاء : مركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤) ص ٥ .
- ٢) الفيلسوف ، المرجع السابق ، ص ٨ .
- ٣) الفيلسوف ، المرجع السابق ، ص ٨ .
- ٤) الفيلسوف ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- ٥) الفيلسوف ، المرجع السابق ، ص ٢١ .
- ٦) عبدالقاهر الجرجاني . أسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتو ، (بيروت : دار المسيرة) ،
ص من ٣٤٢ ، ٣٤٨ .
- ٧) الفيلسوف : المشاكسة والاختلاف ، ص ٣٢ .
- ٨) هناك نصوص كثيرة تشير إلى هذا المفهوم للعلامة تحيل تمثيلاً على : الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،
ص من ٤٨٢ ، ٥٢٩ ، ٥٦٧ .
- ٩) طارق النعمان : اللفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتأسيس المعرفي لنظم (القاهرة : سينا للنشر ،
١٩٩٤) ص ٢١٤ . وهناك دراسات أخرى انتهت إلى النتيجة نفسها ، اللفظ هو أدال والمعنى
هو المنقول ، نذكر تمثيلاً :
- محمد مندور : في ميزان الجند (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د. ت.) ،
ص ١٧٧ وما بعدها .
- عبدالقادر المهيري وحامدي صمود وعبدالسلام العمدي : النظرية اللسانية والشعرية في
التراث العربي من خلال النصوص (تونس : دار التونسية للنشر ، ١٩٨٨) ص من ٧٢ ، ٣٣ .
- صالح بلعد : تراكيب النعوية وسبائكها المختلفة ضد الإسلام عبدالقاهر الجرجاني
(الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٤) ص ٢١٨ .
- ١٠) سنين ما نقصده من المسائل والشروط النظرية في موضعه ص ٨ وما بعدها .
- ١١) فرديناند دو سوسير : دروس في الأسس العامة ، تعريب : صالح القرمازي ، ومحمد قشاش ،
ومحمد عجيبة (تونس وإيبيا : دار العربية للكتاب ، ١٩٨٥) ص ١١٠ .

12) Jacques Derrida : Margins of Philosophy. Trans. Allen Bass (London : Harvester Wheatsheaf, 1993) p. 3.

(13) Positivités ستين لاحقا المقصود من هذا المفهوم الذي نستعيره من :

Michel Foucault : The Archeology of Knowledge (New York & London : Routledge, 1995) p. 125.

(14) الهرجاني : الدلالي ، من ص 87 ، 88 .

(15) أبو الفتح الشهرستاني : المثل والنحل (بيروت : دار مكتبة المثنى ، 1992) ص 11 .

(16) الفلاسي عبدالجبار : المعنى في أبواب التوحيد والعمل ، قوم نصح : أمين الفواسي (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1960) ج 16 ، من ص 199 ، 200 .

(17) الشهرستاني ، المثل والنحل ، ص 21 .

(18) Michel Foucault : The Foucault reader, Edr. Paul Rabinow (UK : Penguin, 1991) p. 74.

(19) ينظر التحليل ميشال فوكو لنظام العقوبة : Foucault, the Foucault Reader, p. 37 .

(20) سنستخدم على هذا الرسم الذي اخترعه كاظم جهاد كلما تتم الإشارة إلى مفهومه لدى دريدا ، نظرا :
جاء دريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد (الدار البيضاء : دار توبقال ، 1988) ص 31 .

(21) عبدالله محمد الفلاسي : الخطوبة والتكوير : من الجبروت إلى القسرية ، أراءة نقدية لنموذج إسلامي معاصر (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، 1985) ص 278 .

(22) الفلاسي ، المشاكلة والاختلاف ، ص 32 .

(23) الهرجاني : الدلائل ، ص 262 .

(24) فلاسي ، المشاكلة والاختلاف ص 28 .

(25) الهرجاني : الأسرار ، من ص 347 ، 348 .

(26) الهرجاني : الدلائل ، من ص 366 ، 367 .

(27) المصدر السابق ، ص 367 .

(28) نكرنا إلى المقصود من التوضيحية التاريخية ، انظر ص 8 وما بعدها .

29) Dirreda, Margins of Philosophy, p. 11.

30) Ibid. pp. 11, 12.

31) Ibid. p. 10.



من ملامح النص الروائي

الجزائري المعاصر*

ARCHIVED

إبراهيم صحراوي

مدخل : ١

أ - كان الألب الجزائري الحديث شعره
ونثره ، منذ بداياته مواكباً للواقع
ومعزراً عنه . وبغض النظر عن مدى
توفيقه في نقل هذا الواقع لنياً وصدقته
في التعبير عنه ، لتركيز بعض نماذج
على المعنى دون المبنى ، فقد رصده وعكسه في معظم نصوصه على مرّ
الفترات والعهود التي مرّت بها الجزائر في القرن العشرين . فقد سابر
الحركة الوطنية في شقّها **الإصلاحي خاصة** ، ونماهى مع ثورة التحرير
فعرّ عنها وكان صوتها ولسان حالها أدبياً . وبعد مرحلة الركود النسبي
في سني الإستقلال الأولى ، عاد بقوة في التسعينيات والثمانينيات وحتى
في التسعينات . فأنّج رُكان هائل من النصوص . مجاميع شعرية
وقصصية وروايات ومقاربات نقدية كان هذا الواقع موضوعها وأحداثه
مادتها ، مقدّمة له قراءات تختلف باختلاف مشارب أصحابها ومنطلقاتهم
وأهدافهم .

وإذا كان واقع عهود الإستقلال الأولى في المستعمرات
والسبعينيات حتى منتصف الثمانينيات يتميّز بالإستقرار والهدوء ،
ويكسوه شيء من الإشراف ويبدو ظاهره وردياً تتزاحم فيه الأحلام
وتتدافع فيه الإيجابيات والحصنات ، فإن السنوات التي تلتها شهدت
نقيض ذلك تماماً . فقد تجذّرت الأزمة ، وكشفت عن وجهها القبيح ،
وامتدّت إلى مختلف أنحاء الواقع . فكانت تبدو في بدايتها اقتصادية
مرتبطة بعوامل خارجية أكثر مما هي داخلية . ثم أصبحت اجتماعية

بميزها غياب الشروط الضرورية لتأمين أُنَى ما يمكن تأمينه من كرامة عيش لدى فئات كثيرة وشرائح واسعة من الشعب الجزائري ، ثم انتهت إلى سياسة خانقة ، فقدت معها الدولة هيبتها ولم تعد قادرة على حماية حدود الإستقرار والخطوط التي تحفظ التوازن الضروري بين مختلف مكونات المجتمع . ولذا فهي قبل كل هذا وبعدة أزمنة أخلاقية نتجت عن تهاوي القيم والمبادئ التي عملت أدبيات التاريخ الجزائري الحديث على إقامتها وتكريسها بدءاً بالحركة الوطنية مروراً بثورة التحرير وانتهاءً بالإستقلال في عهوده المختلفة . وذلك إما لعدم احترام القائمين عليها لها ، أو لقصورها عن الإحاطة بكل جوانب الواقع الجزائري ، فأدّى كل هذا إلى عنف مسلّح وإجرام منظم رهيبين أتيا على الأخضر واليابس ، فحصدوا عشرات آلاف الأرواح وأهدرا طاقات هائلة ليس سهلاً استرجاعها ، وأحدثا تصدّعات صعب رؤها .

ب - كانت الرواية الجزائرية - موضوع هذه الصفحات - منذ ظهورها - وبغض النظر عن أسبقية هذا النص أو ذاك ظهوراً - متماشية والواقع ، فسايرت في بداياتها " المسيرة الوطنية الكبرى فبعد أن عبّرت في المرحلة الأولى عن الثورة وآثارها في جماهير الشعب ، عادت في المرحلة الثانية لتعبّر عن الحياة الاجتماعية والتطلّعات السياسية والحضارية لهذه الجماهير ^(١) فكانت في السبعينيات رصداً للتحوّلات التي شهدتها الجزائر سياسياً واقتصادياً وثقافياً وللآثار الاجتماعية لهذا التحول . كما حقّق بعض المنشئين من الناحية الفنية مستويات معقولة طبعها بميزات خاصّة تجلّت فيها طبيعة المرحلة وأفسحت للجزائر حيزاً في الفضاء الروائي العربي . ثم راحت النصوص تصوّر منذ بداية الثمانينات أعراض الأزمة وبواردها فكانت في بعضها تنبئية استشرافية بتصويرها للملبيات والتجاوزات وإظهارها للنقائص التي كان

يُجْتَهِدُ فِي إِخْفَالِهَا .. فَتَعَكُّسُ شَيْءٍ مِنْ ذَلِكَ عَلَى الْمُمَارَسَةِ الرَّوَائِيَّةِ وَوَسْمِهَا بِمِيزَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ عَنْ مِيزَاتٍ سَابِقَتِهَا ، مِنْهَا مَا تَعَطَّى بِالنَّصِّ الرَّوَائِيِّ شَكْلًا وَمُضْمُونًا ، وَمِنْهَا مَا تَعَطَّى بِشُرُوطِهِ ، مِنْ ذَلِكَ عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ :

- تراجع الرواية لتقلّص المقروئية^(٢) من جهة وقلة فرص النشر مقارنة بالمرحلة السابقة من جهة أخرى . إضافة إلى منالسة ممارسات ثقافية أخرى " تُعَدُّ وَسَائِطَهَا أَكْثَرُ قُدْرَةٍ عَلَى الْوُصُولِ إِلَى الْمُتَلَقِّي " ^(٣).

- القصر المفرط للنصوص مما لم يكن شائعاً في المرحلة السابقة (وإن لم تخل منه بعض نصوصها)^(٤) وهو ملمح مرتبط أساساً بالملمح السابق خصوصاً فيما خصّ منه قلة فرص النشر ، لإفلاس دور النشر العمومية وإعراض ما تبقى منها عن نشر المؤلفات الأدبية واشتراط مؤسسات القطاع الخاص مبلغ مالية ضخمة ليس بمقدور الأديب والمثقف عموماً توفيرها .

- القصور اللغوي وركاكة الأسلوب ويستثنى في هذا المجال بعض الروائيين سواء أكانوا من المرحلة الأولى ممن مازالوا يكتبون ، أمثال: وطار ، بقطاش ... وآخرون ، أم كانوا ممن قهروا في الثمانينات .

- تحول الواقعية الإشتراكية أو الواقعية الاجتماعية التي سادت في المرحلة السابقة إلى واقعية جديدة تركز في رصد الواقع العام على واقع الذات الساردة (وغالباً ما تكون مثقفة ، أي من النخبة) ومن هنا غلبة ضمير المتكلم على المرد في كثير من النصوص غلبة كلبية أو جزائية . وبذلك ينعكس " الواقع من منظور البطل الراوي ويمر عبر [الأنا] الذي يختزل وضع الآخرين في وضعه الشخصي لعمومية

الحالة^(٦). تقتزن هذه القلبة في نصوص كثيرة بانتهزامية واضحة للبطل ، خصوصاً إذا كان مثقفاً ، إتهزامية لم تنحصر في نصوص جيل بعينه .

- في مستوى المضمون ، تناولت النصوص في معظمها الأرملة التي عصفت بالجزائر طيلة العقد الأخير من القرن المنصرم (أو هو في طريق الإنصرام) وركزت في هذا تناول على أهم مظاهرها : العنف المسلح وما جره من مآسي وآثار سلبية ... فظهرت في هذا السياق نصوص كثيرة لروائيين من كل الأجيال ، الطاهر وطار (الشجرة والداهاليز ، ...) ، مرزوق بقطاش (خويا دحمان) ، الأعرج واسيني ... إبراهيم سعدي (فتاوى زمن الموت) ، حميد عبدالقادر (الإنزلاقي) ، وغيرهم. فكيف عبرت الرواية عن الأرملة في التسعينيات ، وكيف تجلت هذه الأخيرة فيها . كيف عبرت هذه النصوص عن العنف ؟

لمقاربة هذه الإشكالية ارتأينا قراءة نصين منها صدرا مؤخراً هما :

- الإنزلاقي ، لحميد عبدالقادر^(٧).

- فتاوى زمن الموت ، لإبراهيم سعدي^(٨).

بعد عرض تلخيصي لمحتوياتها نعرض في ملاحظات سريعة كيفية تناولهما للعنف فنياً ومضامينيا .

بداية ، نشير إلى أن العنف يبدأ عندما يزول الإتسجام والتوافق بين الأفراد والجماعات المنتمين إلى منظومة اجتماعية أو ثقافية أو سياسية واحدة ، وذلك بزوال * الاستقرار في العلاقات بين هؤلاء الأفراد^(٩)، ويتمظهر عندما يحاول فرد ضمن مجموعة أو جماعة ضمن جماعات أخرى تعدي الحدود التي تحفظ هذا الاستقرار وتجاوز الخطوط

المميّزة التي تؤمّنه ، وذلك بحمل الآخر أو الآخرين على القتال عن قيمة ما ، مادية أو معنوية بـ " الشدة " ^(١) والإكراه . ويتحقّق إذا امتلكت أدواتها . وعليه فالعنف يتضمّن فكرة الإبتعاد عن المعايير أو القواعد التي تحدّد الوضعيات المعتمدة طبيعياً أو عادية أو شرعية قانونية . كما يتضمّن أيضاً فكرة الإبتعاد المؤقت أو المزمّن عن النظام الطبيعي للأشياء والتعدّي عليه ^(٢).

٢ . أ . الإنزلاقي هي العمل الروائي الأول لمؤلّفها . تروي قصّة عبدالله الصحفي المهتدّد بالقتل من " الأئمة الجدد " .

تفتتح في فصلها الأول على كابوس يرى فيه البطل نفسه وكأنه يركض في دهليز طويل مخوف لا ينتهي (..) وراءه يركض رجال يريدون اللحاق به والشرر يتطاير من أعينهم المكحلة ليقتلوه . فيستيقظ مفزوعاً . قبل ذلك يشير إلى موت جدّه مقتولاً بضربات فأس غرسها مسؤول الحزب في ظهره بعد أن رفض قرار تأميم أراضي أجداده . وحيداً في غرفته بالنزل الحفّير الذي لجأ إليه بعد أن اضطرّ إلى هجر منزل عائلته بالضاحية الغربية حيث كان ينعم بحياة هادئة في غرفة واسعة .. تبدأ رحلة البطل الذهنية بعودته إلى ذاكرته مستعيداً أحداثاً كثيرة متعدّدة . يبدؤها بنزوح عائلته من منطقها الأصلية في الربيع الأخير من القرن الماضي هرباً من ملاحقة الغزاة ومصادرتهم لأراضيها عقب فشل ثورة المقراني . ثم يمضي في استعراض المعسيرة النضالية الطويلة لجده بدءاً بمشاركته في الحرب العالمية الأولى وانتهاءً بمشاركته في حرب التحرير وهروبه ثم عودته إلى الوطن بعد الإستقلال ثم اعتقاله وسجنه لأفكاره المعارضة ، معارضته التي امتدّت إلى اعتراضه على تأميم أراضي عائلته ووقوفه في وجه مسؤول الحزب ،

مروراً بهجرته إلى فرنسا في شبابه ونشاطه النقابي وقربه من الشيوعيين الفرنسيين ثم انخراطه في الحركة الوطنية. لينتهي هذا الفصل بالإشارة على لسان جدّه إلا أن أحلامه تهشمت لما ضحى المسؤول الأول في العهد الثاني من عهود الإستقلال وقبله سلفه ، بالديمقراطية والعقلانية في سبيل وطنية ... تقوم على أسس مزيفة . ولم ينس ملاحظة خوف الجدّ على مستقبل حفيده (البطل) الذي يحب مثله الشعر والكتب والموسيقى الكلاسيكية . جدّه الذي علّمه كيفية البقاء فأنقذه بذلك من أن يصبح لقيطاً في عالم مزيف شوّه فيه المسؤول حقائق التاريخ . هذا الحاكم غير الشرعي الذي لم ينتخبه أحد، والذي استحوذ على السلطة بالقوة واستند إلى التاريخ ليستمدّ منه الشرعية . فمجدّ الثورة بكيفية جنونية وعمل كل شيء من أجل تركيز كل السلطات في يده والقضاء بيد من حديد على كل معارضة داخلها وخارجها .

ويعمضي في تصوير يؤس حياته الحاضرة في مقارنة بما كانت عليه في الماضي القريب لما كان يتوجّه يومياً إلى المركز الثقافي الفرنسي لإلقاء نفسه بين الكتب والاستماع إلى الموسيقى الجانزية . وقد أغلق المركز أبوابه بعدما توجّدت كتاب الموت كل الأجناب بالقتل ، ما جعله يحسّ باليتم حيث لم يكن يجد راحته إلا فيه ، رغم الإحباط الذي كان يحسّ به يوم الجمعة ... ، حتى تلقّيه رسالة تهديد بتوغّده فيها بعضهم بأنه سيقبّل جزاءه . ويواصل وصف مسار تشكّل العنف بظهور عوامل آتية من الأرمّة القديمة كانت تتغلغل في نفوس الشباب عبر الخطب الحماسية التي كان يلقيها الأئمّة في المساجد أيام الجمع .. يستعرض إثر ذلك أحداث أكتوبر والتحوّلات التي أعقبتها . ليعود في الفصل الثامن إلى حاضر السرد حيث يصوّر مرة أخرى يؤس الواقع وخوف الناس ورعبهم ويأسهم ، ليعود بعدها إلى فجر الإستقلال فيبين

كيفية استيلاء المسؤولين على إرث المستعمر من عقارات وأموال وسلطة وكيفية تغلّبهم في المحافظة على هذا الإرث بالأداتين الأمنية والإعلامية . يعود بعد ذلك إلى حاضِر السرد فنعرِف سبب حكم الأُمّة الجدد عليه بالإعدام ، وهو أنه قال لا لأفكار ... متعصّبة وشمولية ؛ تجدّدت على أنقاض شمولية ثورية عتيقة . ينقلنا إثرها إلى طفولته البائسة التي لم يحظ فيها بأي حنان من والده الذي لم يتروّج والدته إلاّ لتُعِدّ له طعامه وتشبع حاجاته البيولوجية نتيجة إغفاله في حبّه لابنة أحد المصّرّين ، وهو الإخفاق الذي جعله إنساناً محطّماً مكروباً بالسّاء من الحياة . يغتم هذه الفرصة ليذكّرنا بضياح حلمه هو أيضاً : حبيبته " آمال " وغرقه في عزلة ينهشه الندم على عودته من ساريس وتركه للحياة الناعمة هناك.. وصديفته اليهودية " ميري " التي نصحته بالبقاء وتنبأت له بأنّه سيكون حزيناً . كل ذلك في تصوير سر لمشاهد الموت وعلاماته : تهديدات ، اغتِيالات ، اختفاءات ، تخفّيات .. لنصل في الفصل الأخير إلى الساعات الأخيرة من حياة الصحفي الشاعر عبر عودته إلى المنزل ، ومشاعره التي يبسطها لنا بمناجاته لنفسه أو حواره مع جارتِه " مريم " التي تسكن الغرفة المجاورة لغرفته هاربة هي أيضاً من زوج أمها الذي توعدّها بالموت بعد أن اغتيل خطيبها .. ويعرض علينا قصتها وقصة زوج أمها وكيفية جمعه لثروته بعد إقامته شبكة مشبوهة .. ثم يخرج إلى الشارع فنصوّبه رصاصات ترديه قتيلاً .

٢ . ب . الرواية إذن قراءة لتاريخ الجزائر الحديث . ارتكزت تقنيّتها السردية على تنقّل متواصل في شكل ذهب / إيلاب فيما بين الحاضر والماضي . حاضِر سردي يمتد إلى ما يقارب الأربع وعشرين ساعة مع العودة المتكرّرة إلى الماضي كلما استلزم الأمر ذلك . تمتد هذه العودة إلى ما قبل بداية القرن العشرين يعقدين من الزمن . فتكون الفترة التي

غطتها الرواية متجاوزة القرن ، مع تركيز واضح على عهود الإستقلال ، لأنها تشكل أكثر من غيرها مسار تشكل العنف الذي عم البلاد في التسعينيات . وهو العنف الذي يعده النص إلى تجذر شمولية كانت في البداية ثورية مستندة إلى وطنية تقوم على أسس مزيفة مع كل ما يصاحب ذلك من تركيز للسلطات وقمع للمعارضة واستماتة فلة قليلة بمقدرات البلاد وخيراتها دون غيرها .

فالعنف في " الانزلاق " إذن مصدره الأفكار والممارسات الإقصائية والتلاعبات السياسية وتزييف التاريخ واتخاذ شرعية للبقاء في الحكم وبث الأوهام الكثيرة ، وهي التصرفات التي أنتجت تصرفات مماثلة تقوم على استغلال الدين وتفسيره وفق منطق معين يكون الجميع مطالبين بقبوله واعتقاده ، وإلا فهم مرتكون تحت محاربتهم ويحل الجهاد ضدهم .

عرض النص هذه الأفكار لما جعل العائلة بأجيالها الثلاثة : الجد والأب والابن (البطل) ضحية لها . فكانت الرواية تصويراً لإخفاقات هذه العائلة وخيباتها ، وتحمل المسامة والسياسيين وزر ذلك لا شيء إلا لأن أفرادها معارضون للحكم القائم . وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تستقيم لولا سلبية نماذجها التي انعكست على البطل فورث النفعية المستاة لوالده (ص ١٢٠) التي انعكست في موقفه الرافض لكل شيء والمثبك في كل شيء بنفوره من البلد وأصحابه سياسياً واقتصادياً وثقافياً . فقد عمل كل ما في وسعه حتى لا يبني المسجد في حيه ، ولم يكن ينعم بالراحة إلا في الأوقات التي كان يتوجّه فيها إلى المركز الثقافي الفرنسي أوفي الفترة التي قضاهما في باريس إلى جانب ميراي اليهودية . إضافة إلى موقفه السلبي من يوم الجمعة .

والواقع أن التنقل بين الحاضر والماضي في هذا النص يتناسب

وموضوعه والأصوات المردية التي تختلف باختلاف المستويات . ففي المستوى الأول نجد أن الصوت الأساسي هو صوت الراوي البطل "عبدالله الهامل" كلما تطرق الأمر بأحداث الحاضر والماضي القريب المتطرق به هو شخصياً ، لأنه راوٍ شاهد على الأحداث وإن لم يكن فاعلاً منجزاً مؤثراً بل هو فاعل وضعي . يتأثر بالمحيط الذي يتحرك ضمنه أكثر مما يؤثر فيه . فيسرد هذه الأحداث بضمير المخاطب " الذي هو أحد تنويعات ضمير المتكلم في السرد " [أو المتكلم كما هو الحال في الفصل الأخير] في ما يشبه المناجاة مناجاة السارد لنفسه أو الإعراف . أما إذا تغير الضمير في هذا المستوى واختفت المناجاة فهو لسرد أحداث عامة كما هو الحال في الفصول ٦ و ٧ و ٩ وحتى في الفصل الأخير . أما في المستوى الثاني فإن الصوت السردى يتغير . إذ يصبح الجدُّ كما في الفصل ٣ أو الشيخ سايح الذي يطلع البطل على تفاصيل قصة والده في الفصل ١٠ .

توضح الفقرة السابقة محدودية الأفق وضيق النظرة التي عرّض بها الموضوع ، وإن كان الهدف الظاهر هو تصوير حالة المثقف الذي هو دائماً عرضة لشمولية جهة ما . فقد كان الجد عرضة لشمولية زعيم حزب الشعب ثم ضحية شمولية قادة الثورة ثم ضحية شمولية عهود الاستقلال الأول والثاني ، وكذلك كان حفيده ضحية بدوره لشمولية الحكم ، وشمولية الأئمة الجدد . وهي على أية حال عقدة المثقف اليساري المضطهد التي لاحظناها ولاحظها في كثير من النصوص الجزائرية . والحال أن الأمر لا يخص المثقف اليساري فقط إن لم يكن العكس هو الصحيح . فالمثقف مهما كان انتماءه كان عرضة للشمولية . يقودنا كل هذا إلى ملاحظة مباشرة والتقريرية والسطحية التي عولج بها الموضوع فأدّت بصاحب النص إلى تقديم قراءة اختزالية تبسيطية

للواقع الجزائري في مبالغة مُجَلَّة بالحقيقة والواقع ، هي نظرة سياسية ضيقة أكثر منها نظرة موضوعية .

٣ . ١ . في رواية " فتاوى زمن الموت " نجد أنفسنا أمام طريقة أخرى في العرض ووجهة نظر أخرى في الموضوع .

تصور هذه الرواية جواثب من التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري بعد الإستقلال . وهذا عبر تركيزها على حي شعبي في العاصمة مقدّمة مشاهد من مسارات مجموعة من شباب هذا الحي . من مرحلة طفولتهم الأولى قبيل الإستقلال إلى مرحلة التسعينيات بإبراز مصالرتهم بعد اندلاع العنف ومواقعهم منه .

تفتتح الرواية في **الفصل الأول** على مشهد شجار بين حسين الميكانيكي وصمار بلنج الخردة بسبب طيش أبنائه الذين ما كان يسلم من أذاهم أحد مما ألقده احترام الجميع . ثم تقدّم لنا شخصية أخرى هي شخصية زربوط الذي أطلق عليه هذا الاسم لقصر قامته وإفراطه في الحركة . ومع ذلك يتميز بالغر والحيلة التي تبرز عبر إيراد الراوي لبعض أعماله الطائشة . ثم تعرّف على " قَدُور " الشاب المرهوب الجانب الذي لم يمض على خروجه من السجن وقت طويل مع أنه ابن إمام جامع الحي وابنه الذكر الوحيد وسط عدة بنات . ثم توبته وتحولته بعد سنة من ذلك إلى شاب يرتدي جبة بيضاء ويضع على رأسه شاشية من نفس اللون ويذهب إلى الجامع لإقامة الصلاة ويمشي خافضاً رأسه إلى الأرض ويلقي السلام على الناس الذين اعتذر لهم عما كان قد بدر منه في السابق ، ثم .. وفاته فيما بعد في أفغانستان . و " عنتر " شاب آخر من أبناء الحي ، أعرج يهوى أغاني عبدالحليم ويحسن العزف على القيثارة ويتمنى أن يصبح فناناً . وصديقه " مسعود " الذي يقول الشعر

ويتميز بحب المطالعة ويتردد على أماكن الشبهة ويدفع الراوي إلى ذلك، ويعطن له فيما بعد فقدانه الإيمان ...، والشيوخ عبود الرجل غريب الأطوار الذي اعتاد أن يخطب في الناس ويردد عليهم توقعاته التي مفادها أنهم سائلون إلى زمان يشع سيقتل فيه الأخ أخاه والابن أباه.. ثم تقدم لنا شخصية " مريم " الجميلة، فاتنة الحي ، الشابة الجامعة التي خطبها الكثيرون ووقع في غرامها الكثيرون ، منهم ذلك الشاب الأنيق الذي ظل يتردد على الحي لفترة قبل أن ينسحب لفقدانه الأمل ... ثم الإشارة إلى بداية التحول الكبير على أفراد المجموعة بفعل موجة التقوى والعلة التي بدأت تهب على الحي فجعلت الشبان يحترمون الدين ويصومون رمضان ويؤدون الصلاة ويقضون أوقاتهم في الجامع . ويغيرون أزياءهم فيهجرون السراويل ويرتدون الجبات الطويلة البيضاء ويرسلون لحاهم .. وتغير سلوك الناس تبعاً لذلك . الذكور مثل الإناث. فاختلف كثير من الصور المباشرة. ثم يسوق الراوي مشاهد تعترف من خلالها على " مبروك " الملاحم الفاضل الذي يهاجر تاركاً والدته العجوز وحيدة فتتوفى دون أن يلفظ لها إلا بعد فترة . و " ياسين الحزين " وعائلته: أخوه " إبراهيم " الشرير المنحرف الذي يعثر عليه مقتولاً في أحد الأيام ، ووالده الذي يتوفى يومين بعد الجنائز، وأخته خوخة التي تهرب مع متعاون فرنسي .. ثم وفاته هو شخصياً بعد هجرته الحي فترة بعد ذلك .. أثناء كل ذلك لم يغفل الراوي تتبع انتشار الوعي الديني وانحرافه فيما بعد عند الشباب إلى تعصب في الرأي وتطرف في المواقف ، عبر ذكره لتصرفات بعض من ذكرهم مثل زربوط الذي تاب وتحول إلى شخص آخر لا يكاد الناس يصدقون أنه هو نفسه ذلك الذي كان ما كان .. وظهور شخصية مومسي أخ الراوي الذي كان متديناً منذ البداية إلى حد التماهي والذي انخرط فيما بعد في الموجة الجديدة عندما شرع في نسج علاقات مع

جماعة الدعوة والتبليغ النشطة آنذاك في الحي ، والتي كان أعضاؤها يهتمون بالجانب الديني البحت ويدعون إلى ترك السلطة والإبتعاد عنها وعدم الإهتمام بأمورها . ظهرت هذه الحركة على أيدي دعاة غرباء ، ذوي ثقافة محدودة ومظهر بسيط . اعتادوا المجيء فرادى والإتصال بالناس على الأفراد أيضاً ، أو في جماعات صغيرة ومخاطبتهم بهدوء وفي شيء من العيرية . ويبدأ التحول الكبير يتمزق علاقات الزمالة وأواصر الإلتواء إلى حي واحد بين مجموعة الشباب الذين قدمهم الراوي عند اقتراحه على صديقه مسعود غداة اعترافه له بفقدانه الإيمان... مناقشة أخيه موسى والجدال معه . هذا الجدال الذي استمر سنة كاملة فشل فيها موسى في إعادة مسعود إلى الطريق السوي مما أدى به إلى تكفيره وإعلان ذلك في الناس . وهو ما أغضب الراوي " موح " سيما بعد أن خبره أخوه بينه وبين صديقه ، ثم تدهور علاقتهما بسبب ذلك ، مع تأكد التقسيم المجموعة إلى قسمين كل منهما في معسكر مقابل للآخر ، وهو ما ينتهي باختفاء مسعود والراوي وهجرتهما الحي بعد أن أصبحا مهدين ، وبذلك ينتهي القسم الأول .

القسم الثاني أو المرحلة الثانية في الرواية تبدأ بعودة الراوي إلى الحي بعد غياب استمر أكثر من خمس سنوات وتغطيها الفصول الثلاثة الأخيرة ، الـ ١٠ والـ ١١ والـ ١٢ . نتعرف من خلالها على مصائر الشخصيات المذكورة آنفاً .

توفي عمار بائع الخردة منذ خمس سنوات . أولاده الذين كان يتشاجر بسببهم مع الناس أصبحوا من أتباع موسى . قضى على أحدهم في اشتباك مع قوات الأمن وحكم بالإعدام على آخر ، أما ثالثهم فمازال يمارس القتل . مسعود الذي أصبح أستاذاً جامعياً قتل ذبحاً على مرأى من والدته من طرف ... عنتر ، صديقه الحميم سابقاً وعازف القيثارة ...

الشيخ عبود الذي كان يخطب في الناس اغتيل برصاصات أطلقها عليه
مراهقون أحدهم ابن بائع الخردة . بوراسين ، أحد أفراد الحي الذي كان
مشرداً ثم أصبح يبيع الحلوى أمام باب مدرسة الحي الموروثة عن العهد
الإستعماري لقي حتفه في انفجار قنبلة بالمكان نفسه وضعها زربوط ،
وأحدثت مجزرة ذهب ضحيتها تلاميذ المدرسة الأبرياء ... الانفجار الذي
جعل الراوي يغادر الحي ثانية إثر سوء علاقته بأخيه موسى أكثر من
ذي قبل خاصة بعد أن أصبح زعيم الحي عقب عودته من أحد معتقلات
الجنوب ، وكان قد تزوج وأنجب .. ثم اعتقل ثانية لأنه كان أحد قادة
الإرهاب ، وأحيل على المحكمة وتم إعدامه حسب ضابط الأمن الذي قدم
هذه المطومة للراوي .. الذي قرر تغيير محل إقامته مرة أخرى إذ علم
أنه محل بحث من أبناء حيه من أتباع أخيه موسى الذي كان قد ألقى
بقتله ووضع اسمه ضمن قائمة أعداء لهذا الغرض . حتى أنه فكر في
الإبتعاد عن العاصمة وضواحيها أصلاً ، إلا أن طلب نقله رفض من إدارة
البنك الذي يشتغل فيه . تنتهي الرواية بوقوع اعتداء عليه وإصابته
بجروح ألزمته الفراش أياماً .. ثم علمه بأن الرصاصات الاربعة التي
أخطأته أصابت طفلاً في الثالثة عشرة من عمره فقتلته على الفور ..
ولما أزمع بعد خروجه من المستشفى إعلام ضابط الأمن " بدر الدين "
الذي أبلغه المعلومات الأولى بأسماء الأشخاص الذين حاولوا اغتياله
وهم زربوط وصالح شقيق زوجة أخيه موسى وجحا الابن الأوسط
لبائع الخردة ، يفاجأ بأن هذا الضابط اغتيل يومين قبل تعرضه هو
شخصياً لمحاولة الإغتيال .

٣. ب. يتميز المرء في هذه الرواية بخطيئته . ذلك أنه لم يعتمد
الإتكساتات الزمنية مثلما رأينا في الرواية السابقة . إذ إن الراوي بدأ
في تتبع أحداثه منذ بداية عهد الإستقلال . أي منذ طفولته ولداته من

أبناء الحي الذين تتبعهم . وإن لم يمنع ذلك عودته بين الحين والآخر إلى ماضي هذه الشخصية أو تلك . إلا أن هذه العودات لم تكن تمتد إلى الماضي البعيد ولم تتجاوز في بعضها نقطة انطلاق أحداث الرواية حينما كان ينبغي توضيح هذا التفصيل أو ذاك في حياة هذه الشخصية أو تلك . وعليه يمكن القول إن حاضر السرد الروائي هو زمن الإستقلال كله ، ذلك أن الحدث الرئيسي هو نمو الذهنيات وتطورها لدى النماذج المختلفة التي رصدتها . النمو الذي نزع لدى البعض إلى التطرف الديني الذي يقوم لديهم على فهم خاطيء لأوامر الدين ونواهيها ولممالة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مما أدى إلى تعصب فسي السراي والغلق في المواليق وننتهي إلى حتمية واحدة هي تكفير المخالف والإفناء بقتله .

لذلك قد تبدو بعض المشاهد التي ساقها الراوي للقارئ للوهلة الأولى غير ذات أهمية . مثل شجار بائع الخردة والميكانيكي . ومغامرات زربوط قبل توبته . وعراك قدور مع عنتر . وعراك مبروك مع مسعود . وذهاب الراوي إلى أماكن الشبهة . ومجنون مريم . وجنازة إبراهيم أخ ياسين وهروب أخته وعودتها ووفاته . إلا أن الوظيفة الأساسية لهذه المشاهد هي توضيح مدى التحول الذي أصاب عقليات الناس وأثره على علاقاتهم بإبراز ما قبله وما بعده .

٣ . ج . سردت علينا هذه الرواية بضمير المتكلم كسابقاتها وراويها هو إحدى شخصياتها الأساسية إن لم يكن الشخصية الرئيسية ليس لأنه حاضر في كل مراحل الحدث .. فالحدث ليس متتالية من الإجازات الحركية المادية ، بل لأنه شاهد على كل مراحل التطور وحاضر في معظم المشاهد التي ساقها . إذ إننا نجد له في كل مرة علاقة بإحدى شخصيات المشهد .

إن عرض مشكلة العنف في هذا النص يختلف عنه كلية - في النص السابق - فلم يربطه من حيث المسؤولية بجهة معينة ولم يتموقع في خندق ما ظاهريا على الأقل ، عكس ما لاحظناه في النص السابق . فهو لم يركز على شخصية بعينها بل تتبع شخصيات متعددة أغلبها شباب . ورصد مسار العنف في مهده . أي في الأحياء الشعبية المكتظة بأبنائها الذين كانوا وقوده وآلته في الوقت ذاته . وهو ما عصمه من الوقوع في الحزبية الضيقة أو في محدودية الأفق . فیتسنى بذلك للقارئ - كل حسب رؤيته - أن يذهب مذهبه الخاص به في مصدر العنف . فيرجعه مثلا إلى الدعاة الأغراب الذين كانوا يتصلون بالناس في الحي .. أو يرجعه إلى الفراغ الذي استغله هؤلاء وهو الفراغ الذي نتج عن غياب الدولة ممثلة في مؤسساتها ، فلم يرد ذكرها في النص إلا في الفصول الأخيرة أو عند استدعائها لوالد قدور قبل ذلك . وكأنها لا تتحرك إلا بعد فلتان الأمر من يدها وتحول العنف إلى مؤسسة .

٤ . والملاحظات التي يمكن الخروج بها بعد قراءة النصين تتلخص في:

- تركز الرواية الأولى " الإنزلاق " اعتقادنا أن الخطاب الفكري الجزائري بتجلياته المختلفة إعلاميا وسياسيا وأدبيا واجتماعيا ، لم يرق بعد / في هذه النصوص على الأقل / إلى مستوى الأزمة فيقارنها مقارنة تحقق حدا أثنى من الموضوعية والمقبولية لدى كل الأطراف لبقائه أسير العصبية المختلفة . دينيا وسياسيا وثقافيا ولغويا ...

- يبقى النص الأدبي الجزائري في معظمه محكوما بمرجعته السياسية . فينقل الخطاب الأدبي ظلا للخطاب السياسي وتابعا له . فكما كان الأدب المسيحي مرتبطا في قسم كبير منه ارتباطا وثيقا بالخطاب السياسي الذي كان سائدا آنذاك وصدى له ، بقي الأمر على ما هو عليه بعد

التعددية السياسية . فكانت نصوص كثيرة تعبيراً مفضوحاً عن رؤية سياسية معينة فلم تحقق بذلك أدبيتها وبقيت مجرد بيانات حزبية لهذه الجهة أو تلك مثل رواية الإنزلاق ، التي لقيت اهتماماً عند صدورهما وترجمت إلى الفرنسية في فترة وجيزة ، ليس لأنها نص جيد ، بل لأنها تقول بالعربية أشياء ترغب جهات كثيرة في سماعها . يؤدي بنا هذا إلى ملاحظة أن الكتابة عن العنف بهذه الصورة تصبح بدورها عنفاً مضاداً .

- لا تصدق هذه الملاحظة على الرواية الثانية ، التي هي أنضج من هذه الناحية بعض الشيء . وبإمكانها أن تؤسس للنص المسترّن الذي لا يضحى بأدبيته لحساب موقفه السياسي . إضافة إلى أن لغتها حسنة وأسلوبها على شيء من الجمال مما لا نلاحظه في النص السابق . الذي تضمن بالإضافة إلى ذلك مقاطع مكتوبة بالفرنسية وبالحروف اللاتينية .

يتميز النصان بقصرهما المفرط ، فهما صغيرا الحجم من حيث القطع ومن حيث عدد الصفحات . وهي ملاحظة تشترك فيها / كما أسلفنا / معظم النصوص القصصية الجزائرية من روايات ومجموعات قصصية بل وحتى المجموعات الشعرية .

الهوامش

- (*) ألفت هذه الورقة في ملتقى الرواية العربية : الواقع والاتفاق ، الذي عقد بجامعة دمشق ، قسم اللغة العربية وآدابها ، في الفترة من ٤/١ إلى ٤/١٠/٢٠٠٠ م .
- (١) مصاليف (محمد)، الرواية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإنجاز . دار العربية للكتاب / الشوكة الوطنية للنشر والتوزيع ، تونس ، ١٩٨٣ م . ط ١ ، ص ٣١١ .
- (٢) ساري (محمد)، الكتاب العربي وعلاقته بجمهور القراء ، دراسة منشورة بجريدة السلام ، عدد ١٣٥٠/١٣٥١ ، تاريخ ٤/٢ أبريل ١٩٩٦ م . الجزائر .
- (٣) صحراوي (إبراهيم)، حوامة الكتب ، المنتدى ، العدد ١٩٨ ، يناير ٢٠٠٠ م . دبي / الإمارات العربية المتحدة .
- (٤) منور (محمد)، قراءات في القصة الجزائرية . الجزائر ١٩٨١ م .
- (٥) صحراوي (إبراهيم)، قراءة في بولكير جيلون . المنتدى العدد ١٨٩ ، أبريل ١٩٩٩ م ، دبي / الإمارات العربية المتحدة .
- (٦) عبد القادر (محمد)، الإنزلاق، رواية ، (١٦١ صفحة ، القطع المتوسط) منشورات ماريكور ، الجزائر ١٩٩٨ م .
- (٧) سعدي (إبراهيم)، فتاوى زمن الموت . رواية . (١٣٩ صفحة القطع الصغير) منشورات قتيبي / الجاهلية ، الجزائر ١٩٩٩ م .
- (٨) Encyclopédie universalis ، نظر مادة : violence .
- (٩) لسان العرب ، نظر مادة : حطب .
- (١٠) Encyclopédie Universalis .
- (١١) فولدنشتاين (ج.ب)، Pour lire le roman ، ص .



إشارات الصدوق

في الفصيحة الوجعانية

فاروق مواسي

في مناهج التلقي يأخذ النص أهميته من تفاعل المتلقي فيه ، ويحمل النص عادة حواراً داخلياً متبادلاً بينه وبين ذاتية المتلقي أو المستقبل ، وكم بالحرى إذا التقت تجربة المبدع بتجربة هذا المتلقي من خلال الهموم أو القضايا المشتركة أو اللغة وما تحمله من إحساس وشحنات مشتركة^(١).

وقد كان الشاعر القديم منذ البدء واعياً لأهمية التلقي ، فالنسيب الذي كان يعد إليه في استهلال القصيدة^(٢)، بل حرصه على المطلع والختام مما يؤكد هذا الحرص ، بل إن إجراء الشعراء عبر عصورهم التغييرات على نصوصهم ، مما يشير كذلك إلى أن المبدع يضع نصب عينيه وفي طوايا تفكيره شخصية المتلقي ، وهو - أي المبدع - يأخذ بنظر الاعتبار في تصميمه للنص.

والمتلقي يعني بالدرجة الأولى القارئ أو المشاهد أو السامع ، ولكني هنا سأتناول القارئ حصراً لأن هناك حيادية^(٣) ما بينه وبين النص أكثر مما نجدها لدى السامع . فالسامع يتأثر بأسلوب الإلقاء^(٤)، حيث تشترك الأذن مع العقل والمشاعر ، وحيث يستعين " الخطيب " بقيم وأدوات فنية ، نحو موسيقا الكلمة أو إيقاعها ، وقد يستعين بإشارات وإيماءات ، أو تكون له حركية صوتية مؤثرة . ولا شك كذلك أن شخص المتلقي والموضوع والظرف الذي يقال فيه النص وغيرها - هي مؤثرات تغير من طبيعة الحكم أو موضوعيته ... وليس المشاهد يبعد عن حكم المستمع من حيث التأثير بالأجواء والظروف التي تهيمن أحياناً بسبب مقومات خارجة عن النص .

وأما اختيار القصيدة الوجدانية لمعالجة استشفاف الصديق فسي تلقىها فذلك يعود أولاً إلى ضرورة حصر الموضوع في لون أدبي واحد ، والشعر هو الغالب في الأدب العربي في تأثيره . إنه ذو لغة مكثفة إيجازية أو مركزة ، وهو من أكثر الألوان الأدبية التي تكشف ما في نفوسنا من انفعال . ثم إن إمكانية استخلاص الصديق من الرواية التاريخية مثلاً أو المسرحية أو المقالة الاجتماعية أو القصة القصيرة أمرٌ يكاد يكون متعذراً .. بل إنه يصعب كذلك في الشعر المسرحي أو الدرامي أو الوصفي . ولذا اخترت القصائد الوجدانية لأنها هي أصلاً - تعبير عن ذات الإنسان وعواطفه أو وجدانه .

إن قارئ القصيدة إذا أحس الصديق فيها أحس بـ " تهذجات العاطفة " ^(٩) وتلاعبها بالنفس **الصادر من الرثتين** ، إنه يقتنع أنها تنبعث من صميمه وتنبثت من معاناته الشخصية والفكرية والعاطفية . إنه يستعمل العبارات والألفاظ (الغة) التي تؤلف له خصوصية ما .

ولكن لنقف أولاً على معنى الصديق الذي يحسه المتلقي وكيف عرفه النقاد العرب ...

معنى الصديق في الأدب :

إذا كان الصديق في المواضيع العظمى يعني التدقيق والوضوح واستعمال المنطق والابتعاد عن لغة الخيال ، وملاءمة الواقع فإن الصديق في الأدب يتحقق إذا انطلق من عاطفة المبدع وانفعاله . وهو إذا كان يخرج من القلب فإنه يصل إلى قلب المتلقي ، فيشعر بما يشعر به المبدع وانفعاله معه ؛ والصديق هنا يتحقق . ولا يتم هذا إلا بالخيال أو الصور الفنية واستعمال الكلمات بأسلوب معين ، وكم من موضوع واحد يتناوله

عشرات الشعراء ، ولكننا نصن الصدى لدى هذا ، ونرى التكلف لدى ذلك ، نرى الطبع - وهو من مقومات الصدى - عند هذا ، ونرى الصنعة أو التقليد - وهما نقيضان للصدى - لدى الآخر .

إن الخيال هو الثوب الذي يكبسه المبدع لفكرته أو لمعناه ، فالخيال مرفوداً بالعقل يقدم خصوصية للشاعر تنبثق من خلالها انعكاسات الأشياء في حسه وفي نفسه .

يقول أنور المعداوي :

"أما الصدى الفني فميدانه التعبير ، التعبير عن دوافع هذا الإحساس ، بحيث يستطيع الفنان أن يكبس تجاربه ذلك الثوب الملاكم من فنية التعبير ، أو يسكن مضامينه ذلك البناء المناسب من إحصائية الصور"^(٦).

إن الصدى في الشعر يستلزم أيضاً النظر إلى مقومات الشعر من إيقاعات ولغة مميزة مكثفة ، ومعان تحملها صور أو خيال . وثمة تأثيرات أخرى خارجية عن النص ألمعنا إلى بعض منها أعلاه .

ولكن :

هل من السهل أن نحدد مقياس الصدى في هذه القصيدة أو تلك؟ يستصعب أدونيس ذلك ويرى أننا " لم نعد نستطيع أن نميز بين صادق وزائف في الفن "^(٧).

وقد سبقه الناقد محمد النويهي الذي وضع كتاباً خاصاً بعلاج موضوع "الصدى في الألب" ، ويتبين لنا من خلاله صعوبة التحديد مطلقاً ، رغم أنه قدم لنا فيه بعضاً من شروط الصدى :

" ١) أن تكون عاطفة الأديب التي يدعيها قد ألمت به حقاً ، وأن تكون فكرته التي يبينها هي فكرته الحقيقية في الموضوع الذي يتناوله .

(٢) أن تكون حدة تصويره ناشئة عن حدة شعوره وقوة حساسيته لا عن رغبة المبالغة والتهويل .

(٣) ألا يخالف تصويره النواميس البدائية للكون كما نعرفه ، ولا حقيقة السلوك - السلوك الإنساني فيما نخبره من البشر في تجاربهم ومواقفهم (هذا فيما عدا الموضوعات الخرافية والأسطورية ..).

(٤) أن يكون من شأن صناعته أن تزيد عاطفته جلاء وقرباً ، لا أن تقف أمامها حجاباً يشغلنا تأمله عن النظر فيها ^(٨).

ورغم وضعه للشروط - بلغة فيها الكثير من التصميم - ، ورغم اجتهاده في بيان الصديق في هذا البيت ، أو بيان التكلف في ذلك - وهي مسألة ذوقية محضة - إلا أنه يوجز الموقف الصعب في التحديد - في وقت لاحق - فيقول : " الإجابة عن التمييز بين الصديق والزائف هي عصيرة جداً ، لأنه في حقيقة سؤال عن كيف تميز بين الصديق والزائف في الفن " ^(٩).

ومع هذا فإننا في هذه الصفحات سنحاول البحث عن إشارات مصاحبة للإحساس بصديق القصيدة ، نحاول أن نستشفها ونحن مدركون أن المعوّل الأساس في كل عملية قراءة هو الممارسة الطويلة أو الدربة المتواصلة . ولكن قبل ذلك علينا أن نتقّى معنى " الصديق " في النقد العربي - قديمه وحديثه :

مصطلح " الصديق " في النقد العربي :

من الاستعمالات الأولى لمعنى الصديق ما ورد على لسان عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أنه قال في زهير بن أبي سلمى :

‘ ولا يمدح الرجل إلا بما فيه ’^(١٠). ونحن نفهم من هذه العبارة معنى الموافقة مع واقع الحال ، أو الصديق في الواقع .

كما ورد في بيت شعر لحسان بن ثابت فيه ذكر للصديق ، ولكنه هنا جاء مطابقاً لنفسية الشاعر أو حاله :

وإن الشعر كب المرء يعرضه على المجلس إن كسما وإن حمق
وإن أشعر بيت أنت فقلسه بيت يقال إذا أنشأته صدقا^(١١)

وقد أورد صاحب الأغاني حواراً بين عبدالله بن أبي عتيق وكثير عزة - يستعمل فيه عبدالله عبارة ‘ ألقع وأصدق منك ’ وذلك في معرض الموارنة بين كثير وشاعرين آخرين^(١٢).

ويبدو لنا هنا أن معنى ‘ الصديق ’ يقارب ما ننحو إلى معناه هذه الأيام ، بدليل استعناؤه بالتعبير ‘ ألقع ’ قبل ‘ أصدق ’ ، فهنا نرى أن ‘ ألقع ’ تهتم بالمتلقي ومشاعره وتمثله للحالة التي كان بها الشاعر .

وقد وقف إحسان عباس^(١٣) على معنى ‘ الصديق ’ في نقد ابن طباطبا في كتابه ‘ عوار الشعر ’ ، فرأى أن لدى ابن طباطبا استعمالات مختلفة له :

١) الصديق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

- يقول ابن طباطبا ‘ إذا والفت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند المستمع لاسيما إذا أيدت بما يجلب القلوب من الصديق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلفة فيها . والتصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها استغزازاً لما كان يسمعها ’^(١٤).

٢) صديق التجربة الإنسانية - وهذه تتمثل في قبول الفهم للحكمة - يعطى ابن طباطبا ذلك ‘ لصديق القول فيها ، وما أنت به التجارب منها ’^(١٥).

٣) الصدى التاريخي - وذلك " يتمثل عند التقصص خبر أو حكاية أو كلام ...، فتنظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتماثل معانيه وصدى الحكاية فيه ^(١٦).

٤) الصدى الأخلاقي - فالقائماء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدى فيها مدحاً وهجاءً ... إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه ... فكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدى ^(١٧).

٥) الصدى التصويري - ويسميه ابن طباطبا " صدى التشبيه " فطى الشاعر " أن يصدق الصدى والوفى في تشبيهاته " ^(١٨).

وقد حدد ابن طباطبا أنحاء للتشابه ، وكلما زاد عدد هذه الأنحاء قوي التشبيه " وتؤكد الصدى فيه " .

يرى ابن طباطبا " أن الشعر إذا تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة يصاب حقائقها ارتاحت إليه النفس وقبله الفهم ، ويرى كذلك أن الشاعر الذي يكرم عنصر الشعر صدقاً هو ذلك الذي " يحلم أنه نتيجة عقله وثمره لبه وصورة علمه " ^(١٩).

بل إن ابن طباطبا يدخل المتلقي في مقاييسه فالشعر إذا حسنت عبارته ، وكان قائماً في النفوس والعقول " يبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه ... فالنفوس تألف مثل هذه الأشعار ... وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب فيها ، أو تضمن صفات صادقة .. تصاب حقائقها " ^(٢٠).

ويقف عبد القاهر الجرجاني على مسألة الصدى والكذب ،

فَيَتَنَاوَلُ بَيْتَ حَسَنٍ - أَعْلَاهُ - وَيَقُولُ : " فَقَدْ يَجُوزُ أَنْ يَرَادَ بِهِ أَنْ خَيْرُ الشَّعْرِ مَا دَلَّ عَلَى حِكْمَةٍ يَقْبَلُهَا الْعَقْلُ وَأَنْبَ يَجِبُ بِهِ الْفَضْلُ ... وَقَدْ يُنْحَى بِهَا نَحْوُ الصَّدْقِ فِي مَدْحِ الرِّجَالِ كَمَا قِيلَ (كَانَ زَهِيرٌ لَا يَمْدَحُ الرَّجُلَ إِلَّا بِمَا فِيهِ) فَالْإِتِّجَاءُ إِلَى الْخَيَالِ وَالتَّمَثُّلِ وَاخْتِرَاعِ الصُّورِ وَالْمَبَالِغَةِ هُوَ كَذِبٌ ، وَنَحْنُ هُنَا لَا نَلْفَ عِنْدَ حُدُودِ مَا يَقُومُ عَلَى إِثْبَاتِهِ الْبَرَهَانُ وَالْيَقِينُ... فَمَنْ قَالَ (خَيْرُهُ - أَيِ الشَّعْرِ - أَصْدَقُهُ) كَانَ تَرَكَ الْإِغْرَاقَ وَالْمَبَالِغَةَ وَالتَّجَوُّزَ إِلَى التَّحْقِيقِ وَالتَّصْرِيحِ وَاعْتِمَاداً مَا يَجْرِي مِنَ الْعَقْلِ عَلَى أَصْلٍ صَحِيحٍ أَحَبَّ إِلَيْهِ وَآثَرَ عِنْدَهُ ، إِذْ كَانَ ثَمَرُهُ أَطْلَى وَآثَرُهُ أَبْلَى.. وَمَنْ قَالَ (أَكْذِبُهُ) ذَهَبَ إِلَى أَنَّ الصَّنْعَةَ إِنَّمَا تَعْدُ بِاعِهَا وَتَتَشَرُّ شُعَاعِهَا وَيَتَمَسَّحُ مِيزَانُهَا وَتَتَفَرَّعُ أَلْفَانِهَا حَيْثُ يَعْتَمِدُ الْإِتِّسَاعُ وَالتَّخْيِيلُ ، وَيَدْعِي الْحَقِيقَةَ فِي أَصْلِهِ التَّقْرِيبَ وَالتَّمَثُّلَ ، وَحَيْثُ يَقْصِدُ التَّلَطُّفَ وَالتَّأْوِيلَ ، وَيَذْهَبُ بِالْقَوْلِ مَذْهَبَ الْمَبَالِغَةِ وَالْإِغْرَاقِ فِي الْمَدْحِ وَالذَّمِّ وَالْوَصْفِ وَالنِّعَةِ وَالْفَخْرِ وَالْمَبَاهَاةِ وَسَائِرِ الْقَصَائِدِ وَالْأَغْصَارِاضِ ، وَهَنَّاكَ يَجِدُ الشَّاعِرُ سَبِيلاً إِلَى أَنْ يَبْدَعَ وَيَزِيدَ وَيَبْدِئَ فِي اخْتِرَاعِ الصُّورِ وَيَعِدُّ^(٢١).

فَالْتَّخْيِيلُ أَسَاسُ الشَّعْرِ وَهُوَ يَرْفُضُ أَنْ يُعْتَبَرَ فِي عِدَادِ " الْكَذِبِ " ، فَمِنْ ضَرُورَةِ الشَّعْرِ أَنْ يَكُونَ فِيهِ " فَطَنَةٌ لَطِيفَةٌ وَفَسْهُمٌ ثَابِتٌ وَغُصُوصٌ شَدِيدٌ " ^(٢٢).



أَمَّا فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثُ فَقَدْ كَانَ الدِّيَوَاتِيُّونَ مِنْ أَوَائِلِ مَنْ اِهْتَمُّوا بِخَصَرِ الصَّدْقِ فِي الْأَدَبِ ، وَعَالَجُوهُ فِي كَثِيرٍ مِنْ مَقَالَاتِهِمْ :

فَالْمَازَنِيُّ يَرْفُضُ أَنْ تَكُونَ وَظِيفَةُ الشَّعْرِ مَقْرُونَةً بِالْكَذِبِ ، وَأَنْ أَكْذِبُهُ أَكْذِبُهُ ، فَالشَّعْرُ مَنْظَارُ الْحَقَائِقِ وَمُفَسِّرُهَا ، وَهُوَ يَصِفُ أَهْيَاتاً

قرأها ، فيقول : " فما أحلى هذا الكلام وأصدق ، وما أبعد قائله عن العمل وأنداه إلى المتأخرين ... " (٢٣).

يرى المازني أن الصديق والحقيقة أمران أساسيان لنجاح النص الأدبي ، فلا يكفي أن يصطنع الكاتب العاطفة ويتلبسها ويتخيلها ، ثم يعبر عنها ، فكل هذا زيف قد يخدع زمناً ، وقد يلقى النجاح .. وقد يبهر المتلقي العابر الذي لا يتلقى بقلبه ووجدانه وإنما يتلقى بحواس مسطحة لم تتدرب ولا تريد أن تتدرب (٢٤).

وهنا نرى أن المازني يربط بين الأكثر الأدبي ولحظة الصديق فيه - وبين وصوله إلى المتلقي واستشرافه فيقول : " وعلى قدر ما يتطلبه الكشف عن الصديق من حماس وما يوفره عند الناقد من اندفاع مليء بالاتفعال فإن الكشف عن الزيف والكذب الفني بقود دالماً إلى القسوة في الحكم " (٢٥).

ويتناول المازني قصيدة للبحثري فيرى أن الشاعر روجه مراقبة على كل بيت ، وأنفاسه مرتفعة من كل لفظ ، وهل الشعر إلا مرآة القلب ، وإلا مظهر من مظاهر النفس ، وإلا صورة مما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذهن ، وإلا مثال ما ظهر لعالم الحس وبرز لمشهد الشاعر . نعم إن الإحساس الجم والشعور الملح لا يكفيان ، بل لابد من قوة التأدية وعلو اللسان للترجمة عنهما (٢٦).

أما العقاد فهو يعالج شعر " الطبع " ويقول : " إن خير الشعر المطبوع ما عالج العواطف على اختلافها ، وبث الحياة في أجزاء النفس بأجمعها " (٢٧)، بل إن صديق الشاعر مع ذاته يجعل الشعر مؤثراً في تلقيه (٢٨).

ويعود عبدالرحمن شكري إلى هذا المعنى كذلك فيقول : ' وصف الأتباء ليمس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإتمان وخواطره وذكوه وأمانيه وصلات نفسه . وعندما يعطى شكري على أبيات شعرية معينة - يقول فيها :

' مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس ، ويهزها هزاً .
والشعر ما أشعرك وجعك تحص عواطف النفس إحساساً شديداً ' (٢١).

من هنا نرى أن عملية التواصل بين المبدع والمتلقي لها أهميتها البالغة ، بل هي الأساس في تحديد مدى الانفعال أو المشاركة الوجدانية .

من هو القارئ ؟

لا شك أن مفهوم ' القارئ ' يتسع ويضيق حسب التكوين الاجتماعي والنفسي والتاريخي للمتلقي .. إن بنيته أو مكوناته تحدد له - إلى حد بعيد - أنساق المعاني التي يتقبلها .. فالقراء مختلفون باختلاف ظروفهم وقدراتهم على الفهم والاستيعاب . إن منهم الطفل والرجل ، ومنهم الذكر والأنثى ، ومنهم الفقير والغني ، الذكي والغبي ، السليم والمريض . فالمتلقي وهويته و' ثقافته ' والمضامين والأنماط السائدة في واقع المعيش تحاور مع النص وما يحمله من شحنات ثقافية ونفسية ومضامين وأنماط مشتركة بينها وبينه .

على ذلك فإن المهياً للتلقي الشعري هو ذلك الأقرب إلى الثقافة العامة - والشعرية منها خاصة ، لأنه يكون واعياً بالظروف المهيأة ، ولديه أصلاً استعداد للفهم والتلقي .

وإذا كان المازني قد حذر من المتلقي العابر^(٣٠) الذي لا يتلقى بقلبه ووجدانه ، وإنما يتلقى بحواس مسطحة لم ولا تريد أن تتدرب ، فإن ذلك لا يحول دون معالجة الموضوع - معتبرين المتلقي ذلك الذي تعنيه الأفكار السياسية مثلاً ، ذاك الذي يتفاعل مع صدام حضاري ، أو يتخذ موقفاً اجتماعياً ما . ومن نافلة القول أن هناك قراء - حتى ولو قلوا - ، فما قيمة القصيدة من غير قارئ إذا ؟ إنها ستكون كلاماً عابراً ، فإذا لم يكن هناك جسر تواصل بين المبدع والقارئ فإن الانقطاع لا يحقق وصول المرسلة إلى المستقبل ، فالمطلوب من قارئ النص أن يحلله - ولو تحليلاً أولياً - لغوياً ونفسياً واجتماعياً . وقد يتصل التحليل إلى مهارات أخرى تنطق بمجالات ثقافته .

يتوارد التحليل من غير أن يقصده القارئ مباشرة أو ينظمه ، يرد إليه من مكوناته ، وقد يتنامى له منه موقف - فيه متعة الاكتشاف أولاً . وسواء أكان المتلقي راضياً أم غاضباً فإنه يمر بمرحلة تذوق أولاً وآخرها . الذوق أولاً لأنه يلتقط النص ومؤثراته . وآخرها لأنه مر عبر التحليل (المجاز ، الصور ، النحو والتركيب إلخ ..) ومر عبر الظواهر النفسية أو الاجتماعية في النص .

إذا وصل القارئ إلى هذه المراحل في النص فإنه سيجد نفسه معاشراً لشعور المبدع ومتمثلاً عواطفه ، وبالتالي سيجد أن تأثيراً ما طرأ عليه ، وإذا ارتقت قراءة القارئ وجدته تصبح قراءته نافذة تحمل تقييماً مسؤولاً .

" ليس عدد القارئ الجديين ذا أهمية بالغة هنا ، لأن الذوق السائد هو سبيلي في هذه الدراسة ... الذوق السائد الذي يجعل نزار قباني مثلاً " شاعر الإجماع وشاعر الجميع : لقد جعل الشعر أبسط

وأسهل ، وأدرجه في متناول الجميع^(٣١). لكل قارئ نصيبه من النص تبعاً لمزاجه وثقافته ، ولكن ثمة عناصر مشتركة لدى الكثير من القراء ، ولا بدع أن تكون هناك عناصر مشتركة لدى الكثيرين مادامت الصلات الاجتماعية والفهم اللغوي تربط بين معظم الناس في المجتمع الواحد . ولا بدع - بناء على ذلك - أن يكون التشابه في العاطفة والذوق الأدبي ممكناً .

ومن الإشارات الأولى التي تبين الصديق في القصيدة ما يتبدى في لغة النص ، وما ينعكس على القارئ من تماثل شخصي ، وما يكتشفه القارئ من صوت خاص للشاعر في قصيدته ؛ وبسبب تأثيرها في نفسه فإنه يلقيها على نفسه داخلياً أولاً ، أو بطريقة أخرى يعبر فيها عن المشاركة . وبالطبع فإن الاندهاش أمام النص يعبر - كذلك - عن الإحساس بصديق القصيدة .

وإليك هذه الإشارات المصاحبة للنص - التي تعكس صديق الشاعر في قصيدته مواكبا لإحساس القارئ وانفعاله إزاء هذا الصديق :

لغة النص هي المفتاح الأول للمتلقى :

ثمة سر في النص هو السبب الذي يجعلنا نحكم على النص وجودته ، ف لغة الشعر التصويرية تصل إلى مخيلة المتلقي ، وللتخييل سيطرة على مشاعره ، وليس بالضرورة أن تكون اللغة الشعرية لغة واقع صرف . إن القصيدة ذات تجربة معينة ، وفيها لغتها الذاتية الخاصة ، فإذا أقبل القارئ عليها بكل مكوناته التي أشرنا إليها ، فإنه يتوصل إلى إحياءات أولى عن طريق هذه الحوارات الداخلية بين النصوص السابقة وهذا النص^(٣٢).

يقول جابر عصفور في هذا السياق " إن التوصيل الشعري ليس توصيلاً حرفياً لقيمته ، وإنما هو صياغة مجازية لها ، وفي هذه الصياغة يتجلى تأثير الشعر ، فإذا ربط المتلقي بين المعاني الأصلية بأخرى فرعية على نحو يفرض الأصلية على انتباه المتلقي ، ليجبره على التأني إزاءها ، والتأثر بما تتهدى فيه المعاني الفرعية من معطيات حسية تشير إلى المعاني الأصلية إشارة ضمنية تنطوي على تعدد في الدلالة أو تنطوي على معان كثيرة"^(٣٣).

ولكن النص - عادة - ينطلق من ذاتية ، فإذا وصل إلى القارئ فإنه هو كذلك يتقبله بذاتية أخرى ، والذاتية لا ضوابط لها محددة .

أما كيف يتم التواصل **الأولي** ، فالإجابة تنطوي إليها كل من ياوس وآيزر في أكثر من دراسة عن التلقي وقد ارنأيا أن لربط الفجوات (GABS) في النص ما يقدم حرية للتفسير نتيج للقارئ الفرصة ليبنسي جسوره الخاصة ، فجوات النص لا يمكن أن تعد عيباً . إنها فسي نظير آيزر عنصر أساساً للاستجابة الجمالية"^(٣٤).

ويرى آيزر أن النصوص الأدبية يكون فيها حيوية بسبب الاعتماد على القارئ الفردي في إدراك المعنى أو الحقيقة المحتملين ، فالمعنى يحدده النص نفسه ، ولكن ذلك لا يتم إلا بصورة تسمح للقارئ نفسه أن يوضحه . أما " أفق التوقعات " الذي أشار إليه ياوس"^(٣٥) فهو الفراض بأن العمل الأدبي يعدّ جمهوره لضرب خاص جداً من التلقي - من خلال علامات ظاهرة وخفية أو مميزات خفية أو إيماءات خفية ... وببدايته يثير توقعات حول " الوسط " و " النهاية " . ويمكن بذلك أن يحافظ عليها كما هي ، أو تغير ، أو يعاد توجيهها ... ويستحضر النص

الجديد عند القارئ، ألحق توقعات وقوانين مألوفة من نصوص سابقة يمكن عندئذ أن يغير أو يصحح أو يبدل أو حتى ينتج من جديد^(٣٦).

فالمن يقوم على الإيماءة التي لا تكشف كل أبعاد النص، وإنما تترك مساحة من التخيل، ولا يتأتى هذا إلا عن طريق اللغة المجازية. إن القارئ في تلقيه النص بالوسيط اللغوي - أي بالصيغة اللغوية المألوفة لديه نحواً وبلاغةً إنما يقضي تجربته هو بما يقع تحت نطاق حسه وفهمه لتتصل "أنا" القارئ بالنص.

اللغة في النص هي التي يستقبلها القارئ، فبعد تنظيمها في أنساق ودلالات تبعاً لطافته وقدرته على فهم العلاقات اللغوية المتبادلة في طوايا النص؛ ذلك أن اللغة هنا ليست مجرد لغة معاجم محددة، وإنما هي تصوير لصاحب النص - تصوير مصاحب لتجربته ورؤيته للوجود. إنها تؤلف أسلوبه. أي ذلك النظام اللغوي المنطلق من نفسية المبدع أو دخيلته، فالشخص المبدع كائن في اللغة - لغته - أو محلقاً فيها. فإذا سيطر الأديب على عناصر لغته واستثمر علاقاتها وقرائناتها فإنه سيوصل إلى الطرف الآخر، وكثيراً ما يحس هذا بوقعها في نفسه وأثرها في وجدانه.

ودراسة اللغة في النص لها إيجابيتها، ذلك أننا نستطيع أن ندرس التطور اللغوي لدى الشاعر الواحد، أو نوازن لغته بلغة أخرى، أو ندرس لغة نوع أدبي معين، أو نوازن عوالم شعرية متباينة.

إن المبدع عندما يقدم لنا معاني دلالية إنما يقدم معها ظلالاً وطاقات مصاحبة، وهي متفاوتة، فإذا وصلت بعض هذه الظلال إلى القارئ فإنه لا شك واجد تماثلاً نفسياً، وسأشير إلى هذا التناول لاحقاً.

هناك من رأى أن استئصال العامية والحديث عن الواقع المباشر

هما مما يقرب النص لغةً وتماثلاً نفسياً ، لكن محمد النويهي يحذرننا من الإغراق في الواقع وكذلك من استئصال العمية ، ورأى أن هذا القرب من لغة الكلام يجب أن تستلزمه طبيعة موضوعه والظلال الدقيقة الفكرية " وأن يجيء استجابة طبيعية لاهتزازات هذه الروح - كما تتجلى في نبرات حديثه اليومي " (٣٧).

ومهما يكن الشكل فإن المعنى هو الذي يؤلف الرابطة الروحية ، أو يكمن فيه سر النص الذي ألمعت إليه آنفاً . ومن الضروري أن تتحد خيوط النسيج اللغوي بشبكة من العلاقات، لتغطي للنص استقلالية وإيحائية .

التماثل الشخصي

ومن إشارات الصدى في القصيدة أن يقدم النص دلالات جديدة في ذهن القارئ ، دلالات لم تكن من المنظورات المبنية مسبقاً ، وإنما هي تبلى بعد مراجعة للنص واسترجاعه داخل نفس المتلقي - القارئ ، فالنص أشبه بخلية حية تداخلت بخلية حية أخرى في القارئ ، فيحدث التفاعل أو يحدث التلاحق بين البذرتين ، وينشأ هذا الموقف المتمساج بين النص وبين ذاتية القارئ .

إن القارئ يستدعي صوراً حسية أو معنوية كانت - أصلاً - في ذهن المبدع بصورة مقاربة . والصدى هنا يقاس بمدى ما يعبر عن القارئ ، أو ما يود أن يعبر عنه ، وإذا كانت البلاغة مواءمة مقتضى الحال ، فإن الحال يعني - كذلك - حال المتلقي ، لأن النص ينطق بلسانه أو معه .

يقول عز الدين إسماعيل : " الفن ونحن أساسيان ومتلازمان في

كل عمل شعري يحظى بتقديرنا ". وهو يرى أننا حين نحكم على قصيدة ما بالصديق " فإننا نعر بذلك الحكم في الحقيقة على نجاح الشاعر في التعبير كذلك عن مشاعرنا وأفكارنا - عن الموقف الذي نتخذه من الحياة، أو الذي يجب أن نتخذه^(٢٨).

أما تماثلنا مع قصائد قديمة تحمل منطقاً غير منطق عصرنا ، أو تحمل فكرة مخالفة أو أفكاراً مناقضة فإنه يتأتى بتقديرنا المسبق على أن روح العصر أو ذوقه هو الذي يوجه القارئ عند تقبل القصيدة^(٢٩) إنما في قراءتنا نستحضر في أذهاننا هذه المقاييس المغايرة لنا ، من غير أن نهت عن صورة لواقعنا نحن ، فالتخيل الشعري يوصل إلى استيعاب الصورة الفنية ، وهو الذي ينقلنا إلى إطار تاريخي آخر وظروف أخرى ، ويضع لنا مقاييس لغوية وأدبية مختلفة ، فتكون التجربة التي يتلقاها القارئ (وعنوية) إذا صح التعبير . إنها نوع من الإراحة تتم بربط هذه الأشياء أو المقاييس بالاتجاه العام الذي كان سائداً في الشعر .

ولكن ثمة فرق بين القصيدة التقليدية التي يكتبها شاعر اليوم ، كان يهجو مثلاً بأساليب الشعر القديم ، وبين تلك القصيدة التي طالعنا بها الفرزدق مثلاً . فالأحوال المادية والثقافية والنفسية والاجتماعية مختلفة ، لذا يصعب على القارئ في أيامنا أن يحيل هذا النص الأول إلى التاريخ ، أو إلى مقاييس العصور السالفة ، إنه يحيله إلى واقع اليوم ، لمرعان ما يجد الهوية بين لغة الطرح الشعري ومضمونه .

إن التماثل يحتاج منا أن نبذل جهداً ، لنتعرف على النص عقلياً ووجدانياً ، فنستكشف ما فيه من مواقف وأحاسيس ، ولا يتم ذلك إلا بالمعايشة والألفة^(٣٠) والاستعداد المحايد المسبق للنص بعيداً عن التعقيد والإبهام .

الإحساس بالصوت الخاص للشاعر :

النص يحمل تجربة شعورية للمبدع ، وقد تكون هذه التجربة قد جرت له فعلاً قبل زمن ، فعاد الشاعر ليصورها أو ليصوغها مضيقاً لها ، أو منقصةً منها .

وربما تكون التجربة وقعت لسواه ، وكان الشاعر أو المبدع مراقباً لها ، فأخذ يصورها بعد أن انفعل بها ، وتمثلها أو ليصوغها مضيقاً لها ، أو منقصةً منها .

وربما تكون التجربة وقعت لسواه ، وكان الشاعر أو المبدع مراقباً لها ، فأخذ يصورها بعد أن انفعل بها ، وتمثلها كأنها تجربته هو . وقد تكون التجربة نوعاً من التوقع أو التهيؤ لما يمكن أن يقع ، وهنا يتخذ الانفعال صورة إبداعية تعتمد على الفكر غالباً .

يتلقى القارئ التجربة فيتماشى مع هذه المشاعر التي وصلت إليه ، فإذا رأى أنها انعكاس شخصي للتجربة الذاتية التي انطلقت من المبدع ، وأحس أن للشاعر في قصيدته رؤية خاصة في الكون وأن له لغة تختلف عن لغة سواه - لغة فيها أنساق وسياقات منسوجة بصورة متميزة ، أو غير مألوفة - تبين أو تشف عن التجربة فبأنه يكتشف له خصوصية - خصوصية فيها أصداً نفس مطلقها ، فيها همسات الوجدانية ، ولا أعني بها الخصوصية العامة التي عاها نزار قباني في قوله :

"ولكن ليس هناك سوى نزار قباني واحد ، له خصوصية في اللغة ، وله ورشة للنقص والتفصيل والخياطة " . وإنما أعني بها الخصوصية الخاصة للقصيدة الواحدة^(١١) .

وتبقى مسألة الخصوصية العامة مشرعاً للنقاش حول كونها صورة إيجابية أم سلبية .

الإلقاء الداخلي أو الشخصي للقصيدة :

إن من دلائل تنويع القصيدة أن يعدد القارئ إلى ترديد هـا أو إلقائها ، سواء كان ذلك بصوت مسموع أو بصوت داخلي . إن في قراءتها الهمس والخطاب والموسيقية التي يحسها في نفسه . يقرأها بصورة تدل على مشاركته - كأن تكون بصورة طربية أو إيقاعية .

فهذا الإقبال على قراءتها عالياً أو إلقائها بجوته يتمشى مع وتيرة النص ، فيكون هناك **وقوف أو تدبر أو مضي** على إيقاع ما ، وخلال هذا تتم عملية التقييم المستمرة ، ويكون عنصر الاكتشاف موصلاً إلى هذا الصدى الذي يستشغه القارئ هـ .

يقرأ القارئ القصيدة دون تصور لجمهور مسبق ، ينطق الشعر ، ثم يسمعه ، وقد يعود إلى القصيدة أكثر من مرة مستمعاً إلى أصواتها أو ألفاظها ، وقد يحاول أن يردد هـا على مسامع من حوله ليتذوقها كما تذوقها ، بل قد يسوقه ذلك إلى حفظ مقاطع منها عن ظهر قلب .

وقد أشار النويهي إلى ظاهرة مصاحبة لهذه القراءة - وهي أن تستثير القصيدة صوراً وأفكاراً في الشعر الدارج من الألفاظ العامية ، وإن الصائق الأصول في تراثنا الشعري كان ينطبق عليه رأي إيليويت ، فقد كان قريباً من لغة الكلام ، صادقاً في حكايته لطريقة الناس في الحديث اليومي^(٤٦) . وبالطبع ، فإن استدعاء هذه التعبير العامية هو

جزء من الحوار الذي يجري في ذهن القارئ ، أو هو تفسير مصاحب ، وكأنه نوع من التناص^(١٣).

الاندھاش :

إذا أقبل القارئ على النص ، وتحت لديه دلالة جديدة ، فخرج من حياديته إزاء المقروء ، فإنه يقع في لحظات دهشة أولية ، وذلك بسبب ما شحنته الكلمات من أبعاد فنية أو لغوية أو نفسية . إنه هنا يقف أمام تجربة بها خصوصية الشاعر ، هنا يقع " الصدام " الأول الذي قد يؤدي به إلى المتعة ، فيثيره أو يلهمه . وكم من قراءة كانت تستدعي قراءات سابقة فتخرج من مألوفيتها لتجدد بكاره الموضوع^(١٤).

إن القدرة الفردية على الوصول إلى هذه الدهشة الأولى ، والوقوف أمام جمال لبني فني يتطرق أولاً بظروف المتلقي وثقافته ، فليذا اتفعل القارئ ، أو أصابته تلك الومضة التي تضئ ركناً ما في نفسه ، أو تهز جزءاً من مخيلته فإنه يحقق بذلك هذا التواصل وبصورة حميمة أكثر .

يقف القارئ على باب النص ، فيستقبل بإيماءات وإشارات ، ومايلبث أن يقود نفسه إلى الدخول في حمى النص ، وبشكل تلقائي ، حيث أمامه مجال التخيل والبناء الشعوري .

إنه لا يسير إلا بخيط الصدى الذي تركته له الدهشة ، فالدهشة المتأتية من استيعاب عصارة إحماس المبدع - تترك متعة لذيدة ، فيحس القارئ أنه أمام صدى فني ، عبر فيه المبدع عن عاطفته الفردية وتجربته الاتفعالية^(١٥).

خلاصة وإجمال :

تناولت الدراسة أهمية التلقي في النقد الأدبي عامة ، واهتمام الأدب العربي به بدءاً ، وتوقفت عند المتلقي - القارئ لكون المستمع واقعاً تحت تأثيرات خارجية عن النص . وكانت القصيدة الوجدانية محور الاهتمام ، لأن الشعر فيه كثافة المعنى ، ولأن العاطفة هي أكثر ما يتواصل مع القارئ .

تناولت معنى " الصدى " في الأدب ، وبينت أن ميدانه الأول هو التعبير ، وأنه في الشعر يستلزم أسماً يقوم عليها هذا الفن - ومنها التخيل والموسيقا والإيقاع ... وتوقفت على رؤية محمد النويهي ، وهي هامة في هذا المجال .

وكان لابد من العودة إلى مفهوم " الصدى " عبر العصور المختلفة في أدبنا ، وخاصة لدى ابن طباطبا ، فهد القاهر الجرجاني ، ثم مساهمات الديوانيين - العقاد والمازني وشكري - في ذلك .

أما " القارئ " فقد لاحظنا أن مفهومه يتسع ويضيق تبعاً للمكونات والظروف التي يعيشها . وعليه فإن " القارئ " في الدراسة هو الذي يتذوق النص ويحاوره من خلال عناصر اللغة ، ومن انعكاس الظواهر الاجتماعية والنفسية فيه ، وهو ليس ذلك القارئ العابر الذي ألمع إليه المازني .

اعتبرت الدراسة أن هناك إشارات قد تسوق القارئ إلى تذوق القصيدة ، فالإحساس بصنقها ، وهي تبدأ باللغة ، وفيها يتم ملء فراغات - يكون القارئ فعالاً فيها ، وباللغة يتبين ارتباط المبدع بأسلوبه ، فيحس القارئ أن للشاعر صوتاً خاصاً ينطلق منه ، فإذا

تمائل شخصياً مع النص ، ورأى أنه يعبر عنه فهذا دليل على أن القصيدة صادقة في معاييرها ، وكثيراً ما يجد القارئ نفسه وهو يردد أو يلقي القصيدة إلقاء داخلياً ، أو يقف في حالة انهشاش أمام النص . وهذه كلها أو بعضها أمور تشكل العلاقة بين المبدع والمتلقي - القارئ .



هوامش الدراسة وتعليقاتها :

- (١) خضر ناظم : *النصوص المعرّبة لنظرية التلقي* ، ص ١٤٥ .
- (٢) يقول ابن تكتية مثلاً على أهمية التسيب لدى الشاعر : " فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفراط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إسفاة الأسماع لأن التشبيب قريب من التفرس لعل بالقلوب ... " (ابن تكتية : *الشعر والشعراء* ، ج ١ ، ص ٧٥ .
- (٣) أقول " حيادية ما " لأن القصص قد لا يكون حيادياً ، وذلك إذا وجدنا فيه علامات مصطنعة ، كالطباعة المميزة ، اللون ، أو الإعداد ... (انظر : *الصكر حاتم : كتابة الذات* ، ص ٢٦) .
- (٤) من علاقة الشعر بالاستماع - النظر : *العلاق جطر : الشعر والتلقي* ، ص ٦٧ .
- (٥) القزويني محمد : *قضية الشعر الجديد* ، ص ١٠٤ .
- (٦) المعطوي : *كلمات في الأدب* ، ص ٢٤ . انظر كذلك : شبيب أحمد : *أصول النقد الأدبي* ، ص ١٩ ، ٢٢ ، ٢٥ .
- (٧) فاضل جهاد : *أسئلة الشعر* ، ص ٥٩ .
- (٨) القزويني : *محاضرات في عصر الصديق في الأدب* ، ص ٧٠ .
- (٩) القزويني : *قضية الشعر الجديد* ، ص ١٣٤ .
- (١٠) ابن رشيق : *القصد* ، ج ١ ، ص ٨٠ .
- (١١) حسان بن ثابت : *ديوان حسان* ، ص ١٩٩ .
- (١٢) الأسفلهي : *الأغني* ، ج ٥ ، ص ٨٥ - ٨٦ . ومن الأبيات التي يكسدها بالصديق قول ابن أبي ربيعة :

لو ت حاسي كالحظة فعن منها وكسود منها القبول منها

- (١٣) عباس إحسان : *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* ، ص ١٤٢ - ١٤٤ .

- (١٤) ابن طهطا : *صيار الشعر* ، ص ٢١ - ٢٢ .

- (١٥) ن.م ، ص ١٢٥ .

- (١٦) ن.م ، ص ٤٩ .

- (١٧) ن.م ، ص ١٥ .

- (١٨) ن.م ، ص ٢٢ - ٢٣ .

- (١٩) ن.م.، ص ١٢٩ .
- (٢٠) ن.م.، ص ١٢٥ .
- (٢١) الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ، ص ٢٥٠ .
- (٢٢) ن.م.، ص ٢٥٣ .
- (٢٣) خورشيد فأروق : مع المكنزي ، ص ٨٦ .
- (٢٤) ن.م.، ص ٨٣ .
- (٢٥) ن.م.، ص ٨٤ .
- (٢٦) المكنزي : الشعر غنيته وروابطه ، ص ٥ .
- (٢٧) الطحاوي عباس : مطالعات ، ص ٤٢٢ .
- (٢٨) قطر : كفاي عطاء : الفزعة القصيدة في منحج الطحاوي ، ص ١٥٦ .
- (٢٩) شكري عبد الرحمن : المجموعة الكاملة لأصل شكري الثوري ، ص ٨٦ .
- (٣٠) قطر الملاحظة - ٢٤ .
- (٣١) درويش محمود : صحيفة أصل الطحاوي ، جد ١٩٨٨/٥/٧ .
- 32) Iser : Interaction between Text and Reader - p. 106 - 109
- (٣٣) حسام جابر : مفهوم الشعر ، ص ١٦٢ .
- (٣٤) نوبتون . ك : نظرية الكتب ... ، ص ١٨٤ .
- (٣٥) ن.م.، ص ٢٤٢ .
- (٣٦) ن.م.، ص ٢٢٥ .
- (٣٧) قنويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ١٢٥ .
- (٣٨) إسماعيل عز الدين : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢٣ - ٢٤ .
- (٣٩) نحو أن اللفظ الجنسية - مثلا - كان التصريح بها أمراً طبيعياً وعقداً في النصوص العباسية ، بينما نحن اليوم نفضل الإشارة والإيماء ؛ وكذلك لفظ الفخر لا تجد لها محبين في عصرنا إلا ما ندر .
- (٤٠) يبدو أن اللفظة " يصعب ضبطها ، وقد ذكر الجليلي - أن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذن " . (الجليل : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٨٢ - ٨٤) . وقد رأى عبد القاهر الجرجاني أن مسائل النوق - " أمور خفية ، ومعان روحانية أتت

لا أستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيباً (مهيأً) لإمركها ، وتكون فيه طبيعة قليلة لها ، ويكون له نوى وقريحة * - (الخرجتي عبدالقاهر : دلائل الإحصاء ، ص ١٢٠).

٤١) قبلي نزار : مجلة الكرمل (قرص) ، عدد ٢٨ ، ص ١٩ .

٤٢) التويهي : قضية الشعر الجديد ، ص ٤١ .

٤٣) نـم ، ص ١٣٤ .

٤٤) فواد حسين : متاعف لدراسات أكاديمية ، ص ٧٢ .

45) Rosental, The New Poets, p. 22.



مصادر الدراسة ومراجعها :

- ابن رشيد : المصداق في محاسن الشعر وأدابه ، (ج ١) مطبعة حجازي ، القاهرة - ١٩٣٤ .
- ابن طهطايا : عيار الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت - ١٩٨٢ .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ج ١) ، دار المعارف بمصر - ١٩٦٦ .
- إسماعيل ، عز الدين : الشعر في إطار العصر الثوري ، القاهرة - ١٩٦٦ .
- الأسفهاني ، أبو الفرج ، الألفاسي ، (ج ٥) ، مطبعة إبيون ، حيفا - د.ت .
- الجاحظ : البيان والتبيين (ج ١) ، - الطبعة الخامسة - مكتبة الخفجي - القاهرة ١٩٦٦ .
- الحرجاتي ، عبد القاهر : أسرار البلاغة (تحقيق هـ . ريتز) ، مطبعة وزارة المعارف ، إستانبول - ١٩٥٤ .
- الحرجاتي ، عبد القاهر : دلائل الإحصاء ، دار المعرفة ، بيروت - ١٩٨١ .
- حسان بن ثابت ، ديوان حسان ، دار بيروت - ١٩٨٧ .
- خورشيد ، فاروق : صبح المراسي ، (ط ٣) ، دار الهلال ، القاهرة - د.ت .
- درويش محمود : " عن مرار قباي ، صحيفة لميل لميل عدد ١٩٩٨/٥/٧ .
- سلدن ، رسلان : نظرية الأدبية المعاصرة ، (ترجمة وتقديم جابر عصفور) ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - ١٩٩١ .
- الشاب ، أحمد : أصول النقد الأدبي ، (ط ٨) ، مكتبة النهضة ، القاهرة - ١٩٧٣ .
- شكري ، عبد الرحمن : المجموعة الكاملة لأعمال شكري النثرية ، (تحقيق لؤي ككافة) ، مكتبة الفجاح ، نابلس - ١٩٨١ .
- صنقر ، حاتم : كتابة لذات ، دار الشروق ، عمان - ١٩٩٤ .
- صنقر ، إحسان : الترويح نقد الأبي عن العرب ، دار الثقافة ، بيروت - ١٩٨١ .
- صنقر ، جابر : مفهوم الشعر ، (ط ٣) ، دار الثقافة ، القاهرة - ١٩٧٨ .
- الطراد ، صابر : مطالعات في القتب والحياة ، دار الكتاب العربي ، بيروت - ١٩٦٦ .
- العتاني ، جطر : الشعر والنثري ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان - ١٩٩٧ .
- لخضل ، جهاد : أسئلة الشعر ، دار العربية للكتاب ، (لا تفاصيل أخرى) .
- كفافي عطاء : إلتزعة النفسية في منهج الطراد النقدي ، مطبعة هجر ، القاهرة - ١٩٨٧ .

- الملائي، إبراهيم : الشعر - شلوكة ورواياته ، (ط ٢) ، دار الفكر للطباعة ، بيروت - ١٩٩٠ .
- المطوي ، أنور : كلمات في الكتب ، مكتبة العصرية ، بيروت ١٩٩٦ .
- النويه ، محمد : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ومكتبة الخاتمي - ١٩٧١ .
- النويه محمد : محاضرات في عصر الصدى في الكتب ، معهد الدراسات العربية العليا ، القاهرة - ١٩٥٩ .
- نيوتن ، ك : نظرية الكتب في القرن العشرين ، (ترجمة عيسى العكوب) ، حين للدراسات والبحوث ، القاهرة - ١٩٩٦ .
- الواد ، حسين : مناهج الدراسات الأدبية ، (ط ١) ، منشورات هون ، الدار البيضاء - ١٩٩٦ .

مجالات وصحف :

مجلة الفكر (فهرس) ، عدد ٢٨ / ١٩٨٨ .

صحيفة أصل المقال (القاهرة) عدد ١٩٩٨/٥/٧

ISER, W : "Interaction Between Text and Reader " In : Susan Kuleman & Inge Gramson (ed) : The Reader in the Text Essays on Audience & Interpretation (princeton : University Press - 1988) .

Rosenthal, M : The New Poets, Oxford University Press, New York - 1967.



بدر شاكر السياد
من منظور نفسي

زيد عبد الكريم جاويد

ومن أين للروح هذا البقاء ؟
 فناء ، فناء
 سوى قصة قد تثيرُ السلام
 يردُّها سائرٌ في الشتاء
 " لقد خطَّ شعراً له من هباء
 وكانت له زوجةٌ وابنٌ عم
 وطفلان ... لا ، لا ، نسيتُ أفتدنان وطفلي "
 ويظهر لديه الضرم
 يظهر حتى المصنم الصنم

أهذا هو الشاعر ؟
 حديث ينهم الصهاب
 ١٣ مات أو عثي فهو الأكم
 السياب ١٩٦٣/١ هـ بيروت
 قديون ٢٩٢

مقدمة

ليس من السهل أن يختار كاتب موضوعاً عن السياب وهو الذي نُشيرُ عنه أعداد هائلة من الدراسات والمقالات التي حُللت أشعاره ومراحل شاعريته ، وقيل عنه الكثير . وقد لا أقدم شيئاً سوى أن تكون دراستي هذه اجتهاداً من خارج ميدان الشعر والأدب ، قد يكون فيه - إلى حد ما - نوع من التحرر من ذاتية الشاعر ، والناقد وإسقاطاته ، كمن فتَح نافذة ليطل منها على عالم الشعر والأدب الفسيح الذي لا يجد المرء غنى عنه في لحظات انتصار أو هزيمة في صراعه مع الذات . وإذا يرى الشعراء والأدباء في القصيدة ضالتهم التي يحللونها ويجزؤونها ويعيدون تركيبها واستيضاح المخفي منها خلف الأسطر أو

الكلمات فإن دراستي محاولة لقارئ يعد تنظيم بعض الجوانب من عالم السياب الإتمان والشاعر من أجل دراسة نفسية لعقريته وتأثير حرمانه من الأم في حياته وانعكاس معاناته على حالته الصحية .

فالسياب إنسان ولد وعاش كما يولد ويعيش الآخرون ، فهناك الكثير ممن ماتت أمهاتهم في طفولتهم .. وهناك العديد من الدراسات التي حددت ورسمت ملامح شخصية الفرد المحروم من حنان الأم وعطفها في طفولته ، إلا أن الدراسات النفسية لا تحدد أو تتعامل مع الظواهر كما يتعامل الكيمائي لاختلاف العناصر التي يتعامل معها كل من عالم الكيمياء وعالم النفس ، فالأخير يتعامل مع كائن حي يتميز بالنمو والإدراك والتفكير والتعلم ، وهذا ما يجعل سلوكه قابلاً للتغيير بحيث يصعب التنبؤ بحدوث ظاهرة سلوكية أو نمط استجابة محددة ليس لدى مجموعة أفراد فحسب وإنما لدى الفرد ذاته لمواقف متماثلة في فترات زمنية مختلفة . والدراسة الحالية تهتم بموضوع الإبداع وهل تصدق الخصائص التي حددها علماء النفس في دراستهم للإبداع على السياب الشاعر ؟ إضافة إلى ذلك ، فإنها ستحاول الكشف عن تأثير المرأة في حياته وما إذا كان مرضه ناشئاً عن معاناته النفسية التي اتسمت بها حياته وهو يواجه الحرمان وشظف العيش ؟

السياب والإبداع

أفاض علماء النفس في دراسة الإبداع - Creative - حيث عرف بأنه " قدرة خاصة متميزة لحل المشكلة تمكن الأفراد من إنتاج أفكار أصيلة أو منتجات تتميز بأنها تكيفية وتامة التكوين " (دافيدوف ١٩٨٨ ، ٥٧٧). أو هو الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذاتية والموضوعية

التي تقود إلى تحقيق إنتاج جديد وأصيل وذو قيمة من قبل الفرد أو الجماعة (روشكا ، ١٩٨٩) وقد ميز روشكا أيضاً بين الإبداع العام والإبداع المحدود حيث اعتبر الأول إيجاد حلول جديدة للأفكار والمشكلات والمناهج بينما يتمثل النوع الثاني بالنشاط أو العملية التي تؤدي إلى إنتاج يتصف بالجدة والأصالة والقيمة من أجل المجتمع . وقد اقترح " نويل " وجماعته بأن التفكير المبدع ما هو إلا أحد أشكال سلوك الفرد في مواجهة وحل المشكلات ، فهو أرقى أشكال السلوك ، وعليه فإنهم يعتقدون بأن الإبداع يتجلى بوضوح لدى الفرد إذا ما اتصف بواحدة أو أكثر من الشروط الآتية :

١. أن يكون نجاج تفكيره جديداً وذو قيمة للفرد أو لمجتمعه أو للثقافة بصورة عامة .

٢. أن تكون لديه قدرة واضحة على التفكير الافتراضي الذي ينفي أو يغير الأفكار المقبولة في الثقافة السائدة .

٣. أن يكون تفكيره ذا قدرة عالية لتحقيق هدف معين على أن يتضمن هذا التفكير دافعية ومثابرة واستمرارية عالية تتضح في مسار عمل الفرد بشكل متقطع أو مستمر .

إن الارتباط بين الإبداع والذكاء غالباً ما يكون بالمعدلات المتوسطة وحتى الحالات التي يكون فيها الفرد ذا نسبة ذكاء عالية جداً فهو لا يكون مبدعاً ، فالذكاء درجة نسبية تتفاوت لدى الفرد ذاته من مرحلة عمرية إلى أخرى إلا أن زيادتها الكمية عن المتوسط في إحدى مراحل النمو لا تعني أن ذلك الفرد قد أصبح مبدعاً ، كما أن قلة هذه النسبة أو زيادتها في أي مرحلة من المراحل عما ستكون عليه في مرحلة النضج لا تجعل الطفل عبقرياً إلا بالقياس إلى نفسه فقط أو إلى

اللغة العصرية التي ينتمي إليها . وقد اعتمد الطماء في دراسة الإبداع على تشخيصهم للمبدعين اعتمادا على مقارنتهم وتحديد مواقفهم النسبية إلى جميع الآخرين في المجتمع ، وهذا يعني أن الإبداع لا يمكن الكشف عنه قبل مرحلة متأخرة من حياة الأفراد . إلا أننا نستطيع تحديد بعض الاستثناءات لحالات فردية ظهرت مواهبهم وابتكاراتهم في سن مبكرة نسبيا كما هو الحال مع " موزارت " الذي برزت عبقريته منذ طفولته .

حدد دي بون (De Bono) نوعين من التفكير هما التفكير النمطي (Fontana 1978) (Convergent Thinking) ويمثله الذكاء المقاس الذي يعتمد على قدرات للتفكير بطرائق تقليدية توصل الأفراد إلى حل واحد صحيح لكل المشكلات . أما النوع الثاني من التفكير فهو التفكير التباعدي أو الافتراقي (Divergent Thinking) الذي ينحرف عن الأنماط التقليدية المألوفة والذي يؤدي إلى أكثر من حل واحد للمشكلة الواحدة وهذا النوع من التفكير يدل على التفكير الإبداعي أو الابتكاري الذي يتميز به المبدعون في أي مجال من مجالات المعرفة .

لقد حدد جيلفورد (Guilford, 1949) ثلاثة عناصر أساسية للإبداع

هي :

- ١ - الأصالة : حيث تتضح في الميل إلى التجديد ويشعر الفرد من خلالها بالراحة بعد تصديه للموضوع وتقديمه للجديد . وهذا أمر يتطرق - كما يبدو - بالحالة المزاجية والوجدانية للفرد .
- ٢ - الطلاقة : وهي قدرة الفرد في استدعاء أكبر عدد من الأفكار والتفخيلات أو الأفكار المتعلقة بموضوع أو مشكلة معينة .
- ٣ - المرونة : وهي تتمثل في قدرة الفرد على تغيير موقفه أو رأيه من الزاوية التي ينظر فيها إلى الموضوع أو المشكلة ، بعد عجزه

عن الوصول إلى الحل من تلك الزاوية . وهذه أيضاً قدرة متخصصة تختلف من فرد إلى آخر .

ولمصر فرويد الإبداع وفق آليات (الأنا) التي نستخدمها للتخفيف أو التخلص من الكبت والصراع بين متطلبات (الهو) الفطرية وبين سلطة (الأنا الأعلى) التي تعتبر التمثيل الأخلاقي لقيم المجتمع وعاداته وقوانينه المختلفة . أو بكلمة أخرى فهي الضمير (Conscience)، والأنا المثالية التي تبدو في ما تطمح الشخصية أن تكونه ، لذلك فإن الفرد يستخدم أساليب مختلفة لإشباع الدافع الجسدي الذي يتعرض لعصبات قمع وكبت منذ أيام الطفولة المبكرة وحتى مراحل متقدمة من حياته ، وإذا تعدد هذه الأساليب وتختلف تبعاً لطبيعة الضغوط وحجم الصراع والإحباط الذي يواجهه الفرد فإننا نجد أن التعويض (Componensation) والتسامي (Sublimation) يهدفان إلى إعادة التوازن النفسي للأنا وملاءمتها مع الواقع الذي يعيشه الفرد . والذي يعني في هذه الدراما هو التسامي الذي يعتقد فرويد بأن المحرك الأساسي لبناء الحضارة الإنسانية وما ظهر من إبداعات ثقافية وإنجازات علمية خلاقة .

لقد أشار فرويد إلى أن الفن - في الأساس ما هو إلا تحويل للاشعور . إلا أنه يلاحظ أيضاً بأن للتنظيم النفسي للعصبة الإبداعية درجات من المرونة بالقياس إلى الضغوط المكبوتة وإلا فإن أية آلية من الآليات الدفاعية سواء أكانت التسامي نفسها أو غيرها لا تستطيع تحرير الطاقة التي يقيد بها الكبت لتخرجها من اللاوعي إلى الوعي ، ولذلك فهو يرى في دراسته " لدانشي " بأن الفنان أو المبدع يعرف كيف يجد الوسيلة للعودة إلى الوعي أو قد يكون نمطاً عقبرية ذلك المبدع إن كان في قدرته تحييد ذلك المكبوت والتعامل معه بما لا يؤدي إلى تحطيم كينونة الفرد وانهيار شخصيته ولذلك فإن فرويد يشير إلى أن المبدع

والفنان إنسان يتخلى عن الواقع لأنه لا يستطيع أن ينسجم معه تحت ضغوط الإرضاء الغريزي ، ويلجأ بعد تخليه إلى عالم الخيال حيث سيسمح له ذلك اللجوء بتحرير رغباته الجسدية الطموحة (بالنسبة لفرانز الكافكا). كما أنه يختلف عن الآخرين في كونه يمتلك القدرة على العودة إلى عالم الواقع إلا أن مواهبه وقدراته الشخصية تجعله قادراً على صياغة خيالاته بنوع جديد من (الواقع) الذي سيجب الآخرين لا لكونه التمثيل الحقيقي لما لديهم من صراعات أو عمليات لاشعورية وإنما لكونه يمثل " تاملًا ذا قيمة في الحياة الواقعية " (شنايدر ، ١٩٨٤ ، ٨٩) وهذا ما يضفي على العمل الإبداعي قيمته . ويشير إسماعيل (المصدر السابق) إلى أن النتاج الذي يقدمه المبدع بقيمه الآخرين ، فالفرد لا يعرف ما إذا كان مبدعاً أم لا إلا من خلال الآخرين الذين سيصفون عمله بالإبداع أو بوصف آخر ، ويشير إلى أن " شيئاً غريباً يصادفنا في هذا الإنتاج فنجعلنا نخلع عليه هذه الصفة ، وهذا الشيء يتمثل في منطق المبدع الذي لم نألفه في حياتنا اليومية لذلك نطلق عليه صفة العبقريّة أو الإبداع " (ص ٤) ثم يستنتج بأن العمل الفني تدفع إليه أسباب هي نفسها التي تدفع إلى الحلم كما أن ما يحققه من الرغبات المكبوتة في اللاشعور هو نفسه ما يحققه الحلم أيضاً . ولهذا فإن " شنايدر " يستنتج بأن الفن لا يصبح كذلك ما لم يرد المجتمع بالطمأنينة (المسحورية) كما كان يفعل مع الشعوب البدائية ، والفنان الأصل هو من استطاع بذل حياته باستمرار من أجل التعبير الجميل الثابت عن حقيقة شخصيته في صلتها بعالمه (شنايدر ، المصدر نفسه).

لقد أشار " غوته " في حديث له بكتاب " الشعر والصنق " إلى أنه قد ظهر لديه ميل لم ينحرف عنه طيلة حياته تجلى في تحويل ما سبب له فرحاً أو ألماً أو ما شغله إلى صورة أو قصيدة من أجل تسوية الأمور مع نفسه وتصحيح مفاهيمه عن العالم الخارجي وتهنئة روحه... ويقول

غونة أيضاً " ربما لم يكن أحد غيري بحاجة إلى هذه الموهبة أكثر مني .
 ذلك أن طبيعتي كانت تدفع بي على الدوام من هذا للتطرف إلى ذاك .
 وإذن ، إن ما تبين مني لم يكن سوى أجزاء مبعثرة من اعتراف عظيم
 بفهم هذا الكتاب الصغير لمحاولة تكملته ."

وبناء على ما تقدم فإن (غونة) قد أكد بأنه كتب الفضل قصصه
 خلال فترة نوم حائلة غريبة يقرنها بحالة النظم خلال سيره ، فهو بين
 إدراكه لذاته وعدم إدراكه بين الإحساس بالواقع واللاإحساس ، بين
 وعيه بشخصيته ولا وعيه وقد كتب الفضل ما كتب . ونجد مثل هذا أيضاً
 فيما أشار له العالم (سيرل بيرت) عن (هوسمان) واعتقاده بأن الإنتاج
 الشعري عملية لا يصرف فيها الشاعر إلا قليلاً من الانتباه والتركيز الذي
 لا يقل عما يصرفه في حالات الغظة اللاإرادية (Burt, 1945, 273).

يمكن إذاً أن نصل إلى استنتاج بأن عملية التعويض عملية عامة
 وشائعة بين الناس يمارسونها عندما يواجهون إحباطاً أو صراعاً إلا أن
 التسامي عملية خاصة لا يتناولها الكل . فهي عندما تكون الأداة العظيمة
 لارتقاء وتقدم الحضارة الإنسانية لابد أن تكون محدودة ومحصورة على
 أولئك الذين يمتلكون قدرات إبداعية وابتكارية . وإذا ما عدنا إلى ميدان
 هذه الدراسة نجد أن السواب لم يكن فريداً في ظروفه التي عاشها فهو لم
 يكن الوحيد من أبناء (١٩٢٦) الذين ماتت أمهاتهم وهم في سن الرابعة
 ، ولم يكن الوحيد الذي تزوج أبوه بزوجة ثانية ، ولم يكن الوحيد الذي
 ماتت جدته وهو يافع . إلا أنه كان الوحيد من بين مئات التلاميذ - الذي
 حمله المعلم وهو في حداثة سنه ، ونحن ندرك القيمة الاجتماعية
 العظيمة التي كان يحتلها المعلم آنذاك - حمله لكي يلقي قصيدته .

لقد أكدت الدراسات والبحوث في مجالات علم النفس المختلفة
 بأن النمو يمرير بمعدلات ونسب محددة تختلف من مرحلة نمو إلى أخرى

أو من سنة إلى أخرى وقد قيس النمو اللغوي للفرد عبر سنوات حياته منذ ميلاده ، كما قيس العمر العقلي والطول والوزن ونسب أعضاء الجسم إلى بعضها حتى أصبح من المؤكد أن الطفل يستخدم ثلاث كلمات في عامه الأول يزداد عددها إلى (١٩) كلمة في عمر (١٥) شهر ثم (٢٢) كلمة في عمر (١٨ شهر) حتى تصل إلى (٢٧٢) كلمة في عمر سنتين ، وتستمر زيادة المفردات التي يتعلمها الفرد ويستخدمها إذ تتأثر بقدرات الطفل العقلية (مردان ١٩٩٠). والكلمات التي يستخدمها الفرد طفلاً كان أم راشداً لابد أن تكون من تلك المفردات التي يشيع استخدامها في بيئته ، ونحن نعرف بيئة الريف العراقي والقرية العراقية حيث كان بدر ومدرسته ، حيث جيکور القرية ، والبقيع فيها ونقرأ من رسائله آنذاك ما نخاله كتابة أديب إلا أن تاريخ الرسائل يكشف لنا بأنها رسائل فتى في بدايات من المراهقة ، وليس هذا فحسب ، إنما نجد تلك الرسالة التي كتبها في ١٩٤٢/٥/٢٦ تبتدىء بأحد عشر بيتاً تجعلنا أمام أحد القرائين ، أولهما أن تلك الرسائل ملفقة وهذا الافتراض مرفوض بصورة أكيدة لكون مناهج المرحلة الابتدائية في ذلك الوقت كانت تعتمد على ' الترويض العقلي ' والتأكيد على الجانب المعرفي أكثر من تأكيدها على الأهداف التربوية ، فكانت تلك المناهج مليئة بالمعلومات ومهياة بصورة تزود الفرد بالمعلومات والمهارات الأساسية لممارسة دوراً اجتماعياً وسياسياً بعد حصوله على الشهادة الابتدائية ، وهناك شخصيات برزت في ذلك الوقت على المستوى السياسي والاجتماعي لم يحصلوا على أكثر من شهادة المرحلة الابتدائية آنذاك .

لما الافتراض الثاني فهو أن السياب مبدع بما كتبه من أشعار وما تبتدى عنه من أسلوب في صياغة الرسائل وسياقاتها وهو فتى في أواسط العشرة الثانية من العمر ، فهو قد حفظ في ذاكرته كل ما سمعه من حكايات وقصص استطاع أن يوظفها في قصائده بصور وصيغ تتجلى من

خلالها إبداعاته الخلاقة التي تكشف عن قدراته في توظيف الحكاية بهدف إعطاء شعره صلة عميقة بالتراثين العربي والإنساني فيكتب عن حكايات الجنيات وقمر الزمان :

" بدندن القصاص : " يحكى أن جنيه .. "

فيرتجف الشيوخ ويصمت الأطفال في دهش وإحلال

كان زهير آلاف الأسود يرن في واد

وقد ظلوا حيارى فيه ، ثم ترن أغنية :

" أتى قمر الزمان ... " ودندن القصاص " جنيه " (الديوان ٢٧٩)

كما تتجلى إبداعاته من خلال هذا الحس الصادق والتوقع بما ستكون عليه معاناته إذ يقول في (عكاز في الجحيم) على لسان امرأة مرت منتصف الليل على دارة :

" أو تهتف ... مرت في منتصف الليل على داري :

بيت المشلول هنا ، أمسى لا يملك أكلًا أو شرباً

ويرمون غداً بنتيه وزوجته درياً

وفتاء الطفل إذا لم يدفع متراكم إيجار " (٦٩٣)

لقد حدث فعلاً ما تنبأ به السياب فعندما توقفت السيارة التي تحمل جثمانه بباب الدار التي كان يسكنها مساء يوم ١٩٦٤/١٢/٢٤ كانت الزوجة والصغار يللمون أمتعتهم حيث أمرتهم مديرية الموائس بتخلية الدار في ذلك اليوم نفسه الذي توقف فيه نبضه .

كتب السياب الشعر وهو في المرحلة الابتدائية . وفي العشرين من عمره كتب أول قصيدة له في الشعر الحر " هل كان حياً " والتي

نشرها في ديوانه (أساطير) ونيلها بتاريخ ١٩٤٦/١١/٢٩ وهذا دليل آخر على إبداعه . لقد ذكر الأستاذ ناجي علوش بأن الدكتور لويس عوض وبالكثير قد كتب الشعر الحر أيضاً حيث ترجم بالكثير إحدى مسرحيات شكسبير وأصدر عوض مجموعته الشعرية بعد كتابة بدر لقصيدته تلك التي يرجع إليها تاريخ كتابته للشعر الحر ويقول علوش في ذلك :

" وكان كل شاعر من هؤلاء ذا تجربة وله من الإمكانيات ما لبدر أو بعض ما لبدر وخلال الشوط الطويل تكون هؤلاء الشعراء ، ونضجت تجربة " الشعر الحر " ، كان كل واحد منهم يأخذ النهر منمياً طاقاته وإمكانياته وإن كان كل منهم يحتفظ بمصادر طاقته الخاصة . ولكن كل واحد منهم كان يحاول اللحاق ببدر ، ويتأثر به بشكل أو بآخر " (علوش ١٩٧١)

إن كتابة الشعر الحر تعد إبداعاً جديداً تجعل رواها مبدعين وخارجين عن القصيدة التقليدية التي أصبحت متطلبات الحياة ومؤثراتها المختلفة لا تنسجم معها كما هو الحال مع زمن المحطات والحياة اليومية التي يعيشها العربي آنذاك ، يضاف إلى ذلك استخدامه للصور الشعرية الواسعة والمترابطة ذات الجوانب المتعددة حيث أدركت حواسه الكثير من الأشياء المادية التي ساعدت حساسيته الفريدة من توظيفها بقصائده فهي غالباً " صوراً أصيلة في جذتها واستصلاتها التمثيلية أو الرمزية وتحفظ للشعر حيويته ببساطتها الأخاذة حيناً ، وقدرته على صدم القارئ ومفاجأته حيناً آخر ويتدفقها في كل الأحوال " (بلاطه ، ١٩٧١ ، ١٣) وهذا ما لا يستطيع غير المبدع توظيفه وإبداعه .

لقد عبر توفيق الحكيم عن موقف مماثل حين قال " إنك تعلم من غير شك أن لي منطقاً خاصاً يشط بي عما اعتاده الناس ، فإذا أنا

في واد والناس في واد ينظرون إلي ويقولون إما أنه أبله وإما أنه فطن" (الحكيم، ١٩٥٥، ١٧).

ومما يؤكد إبداعية السياب أيضاً ما ينكر عن اهتمام معلميّه وتشجيعهم له وخاصة في موهبته الشعرية فالتربية الحقة هي التي تقود إلى الإبداع، وتربية الإبداع تبدو ممكنة من وجهة نظر النفس إذ يمكن تربية إبداع الأفراد العاديين من وجهة نظر عقلية حيث ظهرت أدلة عديدة على أن أي شخص متوسط الذكاء يمكن تطوير الإبداع لديه بدرجات قليلة أو كثيرة في الاتجاه المناسب وخاصة في مرحلة المراهقة عندما تبدأ استعدادات الفرد واهتماماته بالظهور والتمايز (روشكا، ١٩٨٩، ٢٠٧)، وعلى ما يبدو من رسائل السياب فإن الأستاذ (إمام) يرتبط معه بعلاقة تربوية وثيقة قد تكون بسبب رعايته له واهتمامه به (السامرائي، ١٩٧٥-١٦).

يعتقد روجرز بأن الإبداع يمثل إنتاجاً جديداً ناتجاً عن تفاعل الفرد ومادة الخبرة حيث نكتشف في العمل الإبداعي طابع الفرد المتميز في إنتاجه. فالإبداع ليس الفرد نفسه ولا هو مادة الواقع وإنما هو هذا التفاعل بين الفرد والواقع. كما ينظر (فروم) إلى الإبداع على أنه ناتج عن التفاعل بين الفرد وبينته بما فيها من صراعات ومؤثرات وتفاعلات مستمرة (فرج، ١٩٨٣، ٣٤). ويعتقد الأستاذ مصطفى سوييف بأن مقارنة بين الشاعر وغيره تبين أن الشاعر ينظر الأشياء بوصفها تعبيرات بينما ينظر الرياضي إلى الأشياء بوصفها أطراف علاقات عديدة وكمية بينما ينظر عالم الطبيعيات إلى الأشياء نفسها ليركز انتباهه في خصائصها الفيزيائية. فالشاعر أكثر تحسناً للجوانب التي تؤثر في الوجدان والعواطف وهو يتعامل بصياغة يفهمها الرياضي وعالم الطبيعيات ويفهمها المراقق والذهاني من خلال ما يصيغه للشيء أو

للحدث بمفردات لاشك في أن جميع هؤلاء قد استخدموها . ولنضرب مثلاً عن حب الوطن ، إنه يجعل الكل يصل وتنتج إلا أن هذا الإنتاج يختلف من فرد لآخر تبعاً لظروف الأفراد وقدراتهم فالرياضي يسعى في ميدانه للتعامل مع الأعداد والكميات لإنتاج صيغ جديدة ، تفيد بشكل أو بآخر ميدان تخصصه ، والمراهق الذي ينطلق من فوراتيه الوجدانية وسخطه على ذاته أو ذات الجماعة كمحاولة للتحرر من سلطة الأسرة قد يتخذ أسلوب التحدي وسيلة للتعبير عن أحاسيسه ، والذهاني قد يلجأ إلى سلوك هروبي يستبدل فيه الواقع استبدالاً تاماً بواقع نفسي جديد يرتبط به وحده دون سواه فيعيش في نطاق نظام هذائي مستقل يحقق فيه ذاته ويتجه بها نحو الاستقرار المنشود أما المبدع فإنه لا يتجه إلى التخطوّم والإراحة وإنما يتجه إلى التعبير والتعديل للواقع الذي يعيش فيه فيقدم صوراً شعرية وقصصية يفهما الآخرون - الرياضي وعالم الطبيعة والذهاني - أما الشاعر المبدع فإنه يظل أكثر قدرة من أي مبدع آخر في تعامله مع متطلبات الواقع لأنه يقدم صيغاً جديدة تؤثر في كل الذين يقرؤن شعره أو يسمعون ويفهمونه لأنه يقدم صوراً حسية يستطيع أن يدركها الآخرون ويستوعبوها أسوياء كانوا أم مبدعين وفي اختصاصات مختلفة . الشاعر المبدع إذن يقول ما يفهمه الكل بلا استثناء ويقدم فناً يستطيع كل متلقٍ له أن يتفاعل مع صورهِ وأحاسيسهِ التي تستدعيها تلك الصور . لقد قدم السياب في قصيدة (غريب على الخليج) مثلاً صورة حسية يستطيع الكل أن يتفاعل معها ويحسها ماداموا من أبناء هذه الأرض الذين لها ينتمون وعليها يعيشون وبها يموتون ومنها يعيشون .

”إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده ؟

إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجمل في بلادي من سواها ، والظلام

حتى الظلام هناك أجمل فهو يحتضن العراق * (الديوان ٢٢٠)

ومن أبرز سمات الإبداع الأساسية بالإضافة إلى ما تقدم الحساسية المرهفة التي تتمثل في قدرة الفرد على رؤية الكثير من المشكلات في الموقف الذي قد لا يرى فيه شخص آخر أية مشكلة . إن هذا القدر من المشكلات التي يراها المبدع ويحس بها تتعداه للوصول إلى التفسيرات أو الاستنتاجات الجديدة التي تعالجها (Gulfford 1959) وكدليل على ذلك نقتبس من رسالة للسياب في ١٩/٦/١٩٥٤ موجهة إلى الدكتور سهيل إدريس ما يأتي :

* اقترح بعض حاملي تلك الالفتات أن يزيد الأبناء العراقيون الجبهة الوطنية التي تألفت هنا أخيراً . والحق أن هذا عمل مجيد، بل إنه واجب من واجبات الأديب . وكذب بعضهم نص تلك العريضة ، وقد جاء فيها تأييد كل منهاج الجبهة الوطنية ماعدا فقرتين تعدد الكاتب إهمالها : قضية فلسطين ، وقضية المغرب العربي . وقد رفضنا أن نوقع ما لم تدخل هاتان القضيتان الحيويتان على نص العريضة ويؤكد على أهميتها، ورفضوا هم بدورهم اقتراحنا هذا * (السامري، ١٩٧٥ ، ٦٢) ثم يتساءل في الصفحة نفسها احتجاجاً على ما يبدو أنه مطروح بعكس سؤاله * أوجب أن يكون الأديب (عالمياً) قبل أن يكون وطنياً ، أم إنه يجب أن يبدأ بوطنه وأمته ويفضي من خلالها إلى الإنسانية الواسعة * ص (٦٣) ويتحسس قضايا الوطن فيكتب عن تونس والجزائر والسويس في قصيدة المخبر :

* لم يقرأون : لأن تونس تستفيق على النضال

ولأن ثوار الجزائر ينسجون من الرمال

ومن العواصف والسيول ومن لهات الجائعون
 كفن الطفافة ، وما تزال قذائف المتطوعين
 يصفرن في غسق القتال * (الديوان ، ص ٢٢٩)
 ويكتب في قصيدة " قافلة الضياع "
 " فاجتاحه الطوفان : حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين
 إلا دجى كالطين تنهى منه دور اللاجنين
 النار تركض كالخيول وراعنا . أهم المغول
 على ظهور الصافنات ؟ وهل سألت القافرين
 أروضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس : كل ترأثنا أنصاب طين * (الديوان ٣٧١)

وفي رسالة إلى سهول إدريس في ١٩/٦/١٩٥٤ يقول " ونحن نريد أن ينتصر الشعب العربي نفسه ، وأن يحرر نفسه بسواعد أبنائه ". فالإبداع إذا ليس محصلة ظروف يعانيها الفرد أو أحداث يجتازها وإنما هو نتيجة نهائية للتفاعل بين الفرد وبيئته حيث تتفاعل خصائص شخصيته وقدراته العقلية وطبيعته الإدراكية على صياغة جديدة متفردة ليقدم من خلالها إنتاجاً فريداً . وهذا هو السياب مبدعاً ورائداً حيث امتزجت معانيه ومعاناة أمته وهموم الجياع من شعبه وهو منهم لينسج منها صوراً رائعة يتفاعل معها وجدان الناس على اختلاف قدراتهم وميولهم وتخصصاتهم .

لقد أشار ناجي عطوش إلى أن كلمة بدر قد اتبثت من نفس الشاعر المعطاء الذي كان هدفه وسمعه يتجهان به إلى أن يكون شاعراً

فحسب ، لا أن يكون شاعرا وثاقدا مفكرا في الوقت ذاته ، لذلك كانت قصائده على خلاف قصائد الشعر الحديث لا تكشف عن صناعتها على الرغم من أصالتها فهي تنساب بطوية إلى أعماق الذات وهي تلامس الوجدان وتحركه فتجد أن قصيدته حية زاخرة بالمعاني والحركة الدافقة والصور الغنية الغنية برمز الأسطورة وبقدرتها على التعبير عن ذات الشاعر ووعيه لما هو فيه وما يحدث من حوله .

السياب والمرأة

عسير أن أكتب عن السياب والمرأة ، فالإسقاطات كثيرة والتقنيات التي تستخدمها - الأنا - كثيرة أيضا ، ووقائع الأحداث وخصوصيات الظواهر النفسية للأفراد تفسر عادة ضمن تلك الوقائع والخبرات التي يمر بها الإنسان . فالسياب الذي توفيت أمه وهو ابن أربع سنوات وتزوج أبوه قد أثرت هاتان الحادثتان في حياته بشكل حاد ومستمر وانعكستا على أوضاعه النفسية على شكل معاناة مستمرة في حرمان عاطفي تحول فيما بعد إلى أعراض مرضية ظل يعاني منها حتى انهارت قدراته الجسدية ووصل الداء إلى عظامه فراق وتكسرت . فما توقفت معاناته قبل توقف نبضه بعد ظهر الرابع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٦٤ .

درس علماء النفس الحرمان من الأم بسبب غيابها المؤقت أو الدائم بالفأضة وأظهرت نتائج دراساتهم بأن الفترة المحصورة بين (٦ أشهر) و(٤ سنوات من العمر تعد فترة حرجة في تكوين العلاقات الاجتماعية لدى الطفل . فالذين يحرمون من أمهاتهم أو يفصلون عنها خلال تلك الفترة يظهرون استجابات إنفعالية حادة ثم يميلون إلى عدم

اختيار شخص معين ليكون ملاذاً لهم يمنحهم العطف والحنان . وقد ظهر أن استمرار هذا الحرمان يؤدي إلى انحراف الفرد وظهور اضطرابات سلوكية ذات علاقة بالحرمان من الأمومة خلال هذه الفترة الحرجة بالتحديد وبخاصة عند عدم توفر أم بديلة تعوض عن الأم بعض حوائجها (الفخري وآخرون ، ١٩٨١). لقد اعتبرت الدراسات الطفل محروماً من أمه حتى إذا كان يعيش مع أسرته أو حتى إذا كانت أمه أو بديلتها موجودة إلا أنها لا تمنحه العناية الودية التي يحتاجها هو وأقرانه وقد ميز الباحثون نوعين من آثار الحرمان أحدهما قريبة المدى حيث تكون الإستجابات الصادرة عن الطفل فيها سريعة ومباشرة وقد تظهر الآثار خلال أشهر قليلة ، أما الآثار بعيدة المدى فهي ما يظهر على سلوك الطفل أو الراشد المحروم بعد سنوات طويلة من حدوثه . وقد وصف الباحثون الآثار القريبة المدى في كونها تتجلى بما يأتي :

١. الحزن والبهاء المستمر الذي يغطي على سلوك المحروم .

٢. الشعور بالتعاسة .

٣. القناعة وفقدان الاهتمام بالآخرين .

٤. اللامبالاة وعدم الاهتمام بالآخرين .

وأكدت العديد من الدراسات بأن هذه الآثار تظهر لدى الأطفال الذين يتعرضون للحرمان الأمومي حتى السنة الرابعة من عمرهم كما أكدت الدراسات أيضاً أن هناك آثاراً بعيدة المدى يعاني منها الأفراد أنفسهم أهمها إصابة الطفل اليتيم بالكآبة إذ يبدو عليه المسام والمغمم وفقدان الفرح واللذة وتتضح لديه الإصابة ببعض الأمراض النفسجسمية (السايكوسوماتية).

إن فقدان السياب لأمه قد أثر في حياته بصورة شاملة حيث

نستطيع أن نلاحظ مسحة الألم والحزن التي تبدو واضحة في رسائله أو في أشعاره ثم تحول تلك المشاعر بالحرمان إلى عقدة جعلته يسعى للتعويض عنها من خلال حكايات حبه الكثيرة التي ترك لنا أشعارا حولها .. ويبدو إحساسه بذلك الحرمان في رسالته إلى خالد الشواف في ١٩٤٢/١١/٢٣ :

” حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع ، ولكنني لم أحرم من صدر يضمنني ويحنو علي ولكنني لم أحرم من جدتي .. ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب ، ولكنني لم أتل منه شيئا ولم أعرفه ، وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي . أفترضى الزمن العاتى .. أترضى ... أن تموت جدتي .. أواخر هذا الصيف فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي .. أشقى من ضمت الأرض “ . (السامري ، ١٩٧٥ ، ١١).

لقد أشار فرويد إلى أن الفرد الذي كان في طفولته يحب أمه حبا شديدا ثم نمى ذلك فهو قد يفتش طوال حياته عن المرأة التي سيكون بمقدوره أن يسلّم إليها أمره ، والتي ... سترعاه . وهذا ما يمثل ردود الفعل إزاء الصدمات النفسية التي يمر بها الفرد (فرويد ، ١٩٧٣ ، ١٢٦) والسياب قد تعرض لصدمة نفسية ظل يتذكرها بشكل أو بآخر تلك هي وفاة أمه التي نجد لها إشارات عديدة في كتاباته وأشعاره ، كما أن زواج أبيه بامرأة أخرى لابد أن يكون قد أسهم في حدوث صدمات نفسية بسبب ما يكون قد واجهه وتجسد لديه من معاناة وحرمان بسبب تلك الزوجة وهذه الصدمات الناتجة عن زواج الأب لابد أن تكون قد تعرضت إلى الكبت باعتبارها ردود أفعال دفاعية حيث تبدأ تأثيراتها بما تتركه في تكوين مزاج الشاعر وطباعه فيما بعد لذلك كان يبحث عن أم بعد أن ماتت أمه وهو ابن أربع سنوات :

"أناديك ، لو تسمعين النداء
وأدعوك . أدعوك ؟ بالجنون
إذا رن في سمعك الغداة

من المهد صوت الرضيع الحنون " (الديوان ص ١٨)

أحب للبيبة التي أسماها (الباب) وهي تكبره بسبع سنوات وقد
أخبره أصدقائه بأنها قد جريت الحب لمرات عديدة إلا أنه ظل متطفا
بحبها (مستشعرا بقرارة نفسه ، أنها بمثابة الأم الذي التقدها وهي في
عمر لبيبة نفسه التي تكبره بسبع سنوات وكتب لها قصائد إلا أنها لم
تطلع عليها إلا بعد سنوات عديدة من تخرجها " (توفيق ، ١٩٧١) ويعود
بعد سنوات ليكتب عنها :

" وتلك لأنها في الصر أكبر أم لأن الحسن أغراها
بأنني غير كفاء خلقتني كلما شرب القدي ورق "

إن حبه للبيبة يكشف عن حاجته النفسية اللاشعورية للتعويض
عن حنان الأم وإحساسه بالحرمان منها فهي لها من الصر ثلاث
وعشرون عاما هي نفس الأعوام التي عاشتها أمه حيث ماتت وعمرها
ثلاث وعشرون عاما أيضا . وقد تركته وإحساس حاد باليتم والفقد
والغراب يطفئ على حياته إذ كان يصحو من أحلام نومه في لياليه باكيا
يبحث عنها في زوايا الدار إلا أنه يعود بخيبته إلى النوم ثانية .

" أماء ليتك ترجعين

شبحا . وكيف أخاف منه وما أمحت رغم السنين

قسمات وجهك من خيالي

أين أنت ؟ أسمعني " (الديوان ٦١٧)

وأحب ورفقة التي أطلق عليها اسم " هند " في قصائده الأولى
 فهي ابنة القرية وهي حبه الأول (توفيق ، المصدر نفسه ص ٤٩)
 ويكتب لها قصائد وكأنه يبحث من خلالها عن آلام جديدة وهموم يضيفها
 لما عنده ، وما أكثرها :

" أميرتي الغالية

لقد طال منذ الشتاء النظاري

فلم يم التائي وفيم الصدود

وهيهات أن ترجعي من سفار

وهل ميت من سفار يعود " (الديوان ١٢٤)

وأحب هيئة القروية الراحية التي أسماها هالة وهويل كما أحب
 أسية ابنة الجلبي وديزي الأمير التي أسماها الأقحوانة وأحب إليس التي
 أطلق عليها كنية الهوى البكر كما أحب ليلي الممرضة التي كانت تشرف
 على علاجه في بيروت ، والشاعرة لميعة عباس عمارة والأديبة
 البلجيكية (لوك نوران) التي كانت تهديه باقات من القرنفل في صباح كل
 يوم (توفيق ، ١٩٧٩) وقد كتب عنها : " واقتدها - بصراحة أكثر ..
 أعني (لوك) شاعرتي .. صديقتي .. أميرة خيالي وشعري الذي أعيش
 فيه " (السامرائي ، المصدر السابق ، ١٥٨).

إن حرمان السياب من حنان الأم ومعاناته من ذلك الحرمان قد
 لون حياته بصيغة قد تبدو للبعض بأنها - الدونجواتية - أو الرغبة في
 مطاردة النساء كما يفعل بعض الشباب ، إلا أن المرأة عند السياب لا
 تعني عنوان الجمال ورمز الخصب والتجدد والدفاء فهي إلى جانب ذلك
 كله الأم التي ظل يبحث عن يعرضه عن حبها وحنانها فكان الحرمان
 من الأم وراء كل قصة حب كتب عنها أو عاشها أو نسجها خياله لذلك ،

فليس غريباً أن نجدّه يقع في حب كل من تبسم له أو تحدّثه أو تستعير ديوانه . إنه لم يفرّق في حبه بين غنية أو فقيرة رفيعة أو حضرية ، عربية أو أجنبية ، كبيرة أو صغيرة لأنها بجميع الصفات والخصائص التي تمتلكها تمثل صورة الأم ورمزها ، التي قلل يبحث عن حبها وحنانها دون جدوى حتى انتقل إلى العالم الآخر (علي ، ١٩٨٠) ولعل هذا أحد الأسباب التي جعلته يوصف بالشذوذ . وقد كتب عن ذلك في ١٩٤٧/٧/١١ قائلا "مع هذا فقد أصبح من الصعب علي أن أنفي عن نفسي تهمة الشذوذ .. لاسيما في الحب" (المسلماني ، المصدر السابق ص ٣١) ويظل يتذكر الأم فيكتب :

" أكاد أسمع أيها العلم الحبيب

لعلات أمي وهي تبكي . أيها الرجل الغريب

إني لغيرك .. بيد أنك سوف تبقى لن تمرير

والريح والأشباح أقمسي منك

أنت أو الأنام

أنا سوف أمضي فارتخت

عني يداها والظلام

يطفي ولكنني وقلت وملء عيني الدموع " (الديوان ص ٢٧)

ويقول في قصيدة أخرى :

" تمتد نحوي كفها ، كف أمي بين أظليها

لا مال في الموت ولا فيه دام "

ويسقط مشاعره نحو أمه على تلك الحبيبة التي تكسره بمسح

سنوات إذ يخاطبها كما يخاطب الطفل أمه :

" خيالك من أهلي الأقربين

أبر وإن كان لا يفعل

أبي قد جردتني منه النعماء

وأسي طواها الردى المعجل

ومالي من الدهر إلا رضاك

فرحماك فالدهر لا يعدل "

لم يخاطب السياب هذه الحبيبة وإنما خاطب خيالها الذي عكس عليه مشاعر الحب والعاطفة الجياشة فهو يريد خيالها الذي وصفه بأنه أكثر رحمة وبرا من ذوي قرباه . وقد أفصح عن مشاعره مرة ثانية في رسالته إلى خالد الشواف :

" أنت مثلي محروم من العاطفة لا يرى قلبا يخفق بحبه ؟ لا ، فأنت وإن صدقت في زعمك . لست مثلي . وأرجو أن لا تكون مثلي إن شاء الله " (السامرائي ، المصدر نفسه ص ١١).

تعلق بدر بأمه كان شديدا لما كانت توليه من رعاية واهتمام به فهو ابنها البكر (توفيق ، المصدر السابق ص ٤٦) لذلك كان إحساسه بالحرمان قد تجسم لديه وأصبحنا نجد آثاره واضحة فيما كتب ولاسيما أن والده " قد جردته منه النساء " فلقد تزوج الأب ثانية وأصبح يولي كل اهتمامه لأسرته الجديدة فلم يكثرث ببدر وأخويه عبدالله ومصطفى (المصدر نفسه).

وفي رسالة أخرى يعود تاريخها إلى خريف عام (١٩٤٦) قال فيها " وقد جثم على صدري هم ثقيل .. عميق .. أعيق من الليل غابيت نجومه وراء المحاب الهزيل وتملكني شعور مبهم بالغربة .. وبساليتم "

(الممارتي ، المصدر نفسه ، ص ٢٢). إن الحزن الذي يطغى على الكثير من قصائده نابع من الحزن العميق الذي عاشه منذ الطفولة وإخفاقه في المحاولات اللاشعورية للتعبير عن الحرمان من الأم والتعويض عن حنانها وحبها. ومع أن خشية الموت وما سببه له المرض في سنواته الأخيرة كانت تطبع قصائده بطابع الحزن والألم إلا أن ذلك الحزن الممتد عبر سنوات حياته لم يكن بسبب المرض فمنذ شبابه وهو ابن العشرين يكتب من أبي الخصب قصيدة " في يوم عابس " يشير فيها إلى إحساسه بالمعاناة من الحياة والزمان :

" رباه والعشرون من عمري تسير إلى الذبول

سودا مكفنة الأهلة بالتشهد والحويل

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول

ضائقت بي الدنيا وضقت بها كاني في رحيل

في وهدة فقراء يح بجوها صوت الدليل " (الممارتي ، المصدر نفسه ص ٢٥).

ولقد أعجب السياب بقصيدة للشاعر " جون ماسفيلد " عنوانها " To C.L.M " كان قد كتبها إلى أمه المتوفاة فقام بترجمتها وأرسل بعض مقاطعها إلى خالد الشواف وأعجبه أيضاً قصة لسهيل إدريس " رسالة إلى أمي " فكتب له في ١٩٥٤/٥/٥ " أود أن أشد على يدك مهناً على قصتك الرائعة .. رسالة إلى أمي ". (الممارتي ، المصدر نفسه ، ص ٦٠).

ولعل من أهم ما لاحظته الباحث في رسائل السياب تلك الرسالة التي يعود تاريخها إلى صيف عام ١٩٤٦ ويقول فيها :

".. إن حلما مد جناحيه في ليلة سوداء مكفهرة على جفني

الخضلين ، يعطيك صورة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشؤومة :
ضباب شفيف ترقص فيه مقبرة القرية كأنها فوق جناح جريح ينقضه
الشوق إلى موضع خلف التلال ... ثم يركن الرقص إلى سكون كليب ..
يحتضنه الغيش الحزين ، وهناك .. عند المدرة النائمة قبر مستوح
غريب رأيت أني راقد فيه ، تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء ما
سطها لون من الألوان يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقا لكني من برجي
الدامس أستشرف الدنيا يدغدغها الربيع الباكر فأبصر الأوراق تنمو
بطيئا .. بطيئا والبراعم تتعاب كسلى عن الزهر الأبيض وعن ألوان
لا تحصى فأهتف من أصغى للحد البارد : رياه .. أفي الربيع النضير
بطويني القبر " (السامري ، ص ٤٩).

إن هذا الحلم يكشف عن جانب من الصراعات النفسية للسياب
حيث ترد إشارات من أن جميع أحلام القبور تدل على المصائب سواء
بالموت أو بالفراق كما ذكر بأن من يدفن حيا في قبر فإنه سيواجههما
وضيقا (عوض الله ، ١٩٨٧ ، ٢٠٨) ويبدو تشبثه بالحياة واضحا من
هناك حيث ينتشر الربيع موحيا بالحياة والحب . لكن هذا القبر يوحى
بمعاناته النفسية التي يواجهها حيث تتحول إلى الأم وضغط شديد على
الصدر يعيق التنفس ويوقفه ومع أن (تاندور فودور) قد ربط بين القبر
وبين صدمة الميلاد إلا أننا نجد علاقة بين معاناته وحلمه هذا الذي يجلي
رغباته اللاشعورية في العودة من جديد إلى رحم الأم (بدوي ، ١٩٥٧).
ويعتقد فرويد (١٩٨٠) بأن الكابوس ما هو إلا تحقيق صريح ومسافر
لرغبة مشحونة ، وهو تحقيق غير مقنع ولا متكرر لرغبة ما إلا أن هذه
الرغبة ليست من النوع الذي يرحب به الحالم وإنما هي من تلك الأنواع
ينبذها ويصد عنها . كما أن تحقيق رغبات الحلم لا يمكن أن يعود على
الحالم باللذة بل إنها على العكس من ذلك فالحالم يصد رغباته ويخضعها

للقراءة ويود أن يجهل كل شيء عنها . من جهة أخرى فإنه يرى بأن النوازع الشريرة للإنسان لا تستطيع أن تظهر لديه إلا أحلاما تكون النوم يشل قدرة الإنسان على الحركة . وهذه الأحلام التي تظهرها نوازع الشر لا تشكل أي ضرر للنائم سوى استيقاظه أو ملاحظته بأن ما يمر به ما هو إلا حلم مما يؤدي إلى استمرار نومه وإعادة تواتر نوازعه ودوالعه النفسية ، لذلك فإن هذا الحلم يكشف عن الرغبات اللاشعورية للسياب في العودة إلى الرحم والخلص من الحياة التي يواجه فيها صراعا وأزمات حادة .

ذكر الدكتور إحسان عباس (١٩٦٩) بأن بسملة عابرة من فتاة تجعل قلب السياب شديد الخفقان . ويؤكد الشاعر نفسه هذه الحقيقة إذ يقول بأن المرأة كانت " أكبر حائز دفتي إلى كتابة الشعر ، ويبدو هذا الأثر واضحا في ديواني - أزهار ذابلة - وأساطير - " (العجوة ، ١٩٦٥ ، ص ٨٣) . إن ما ذكره السياب كان صحيحا ومن يستقرىء حياة هذا الشاعر الرائد والمبدع يجد أن المرأة لم تخرج من آفاقه مطلقا فهي دقيقة أعماقه اللاشعورية التي تنبعث في نفحات يصوغها قصائد أعطت الحركة الشعرية والأدب صورا فنية رائعة لكونها تعبر عن نفسيته التي أشار إليها جنداري (١٩٨٦) حيث قال :

" تلك النفسية المضطربة الرافضة والمستسلمة أحيانا ذات الرنين الشاكي والموجع عبر ألوان القصيدة يمكن التعرف على الوضع النفسي للسياب وأزماته فحياته لا تختلف عن شعره ، إنها قصيدة ملونة كتبها الشاعر في سني عمره القصيرة تلك الحياة المخضبة بالدم الأحمر والأسرة البيضاء والأدوية الصفراء والزرقة الهائلة لبويب وسماء جيكور . إن هذه الميزة وإن بدت غير ذات تأثير بالنسبة لحركة التجديد فإنها تعطي للباحثين يقينا بأن (شعر السياب ليس أكثر من حياته أو أبعد منها " .

ويقول أدونيس (١٩٧٢) في شعره " بأنه ليس أكثر من حياته أو أبعد منها ، إنه ليس حدودها وليس شعره حياة ثانية " .

لقد سأم حياته هذه ، التي فاضت بالحرمان وقد أشار في مقدمة ديوان (أساطير) إلى ذلك حيث قال " وكان حلمي في هذه الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة وكنت أشعر أنني لن أعيش طويلا . لهذا وجب على القارئ أن يربط بين (رنة تتمزق) وكثير من قصائد الديوان " (ص ٨) . فلها هو من سأمه ومن معاناته المتواصلة لحرمانه من عاطفة الأمومة التي انعكست في صور ومظاهر شتى كان أبرزها الإصابة بأمراض عديدة هي في ظروفها وخصائصها تؤكد الأصول النفسية للمعاناة لتكتمل المعالم النفسية للمشاعر والأحاسيس الأليمة التي ولدها حرمانه الأمومي . وقد أشار السياب إلى هذه الحقيقة حين كتب في ١٩٦٢/٢/١٥ من لندن رسالته إلى الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا " إنهم لم يجدوا عيبا في جسدي أو دمي ليقوموه إنه مرض لا يعرف الطب حتى الآن سوى اسمه ، أما أسبابه وطرق علاجه فمازال بجهلها . ولكن الأمل في الشفاء منه كبير هكذا أخبروني ، لتفعل خيرا " (المسامري ، المصدر السابق ، ص ١٥٥) وفي هذا إشارة إلى أن غموض المرض وأعراضه يعطينا دليلا على أنه نتيجة من نتائج معاناته النفسية المستمرة على مدى سنوات حياته بين حرمان الأم ثم الجدة وبين فشل التعويض عن ذلك الحرمان بحب نل يبحث عنه طيلة سنوات عمره وبين أب تزوج بامرأة أخرى واشغل بالأسرة الجديدة عنه وعن أخويه عبدالله ومصطفى وقد انعكست أحاسيسه نحو الأب بالتعبير عن الرغبة اللاشعورية بموته التي تعبر عن طبيعة الصراع الذي نشأ في سنوات الحياة الأولى لا على أساس الإنتقام منه للاستئثار بالأم - التي ماتت - وإنما انتقاما منه إذ يتحمل مسؤولية موتها طالما قد تخلّى عن ذكرها

والوفاء لها بعد أن تزوج غيرها ، ويبدو ذلك في تشبيهه (الجوكست) -
بأمه الأرملة ونحن نعرف أن أباه هو الذي قتل أرملا وليست أمه .

* أحفاد أوديب الضريز ووارثوه المبصرون

جوكست أرملة كامي وباب طيبة مايزال

يلقي * أبو الهول * الرهيب عليه ، من رعب قلال

والموت يلهث في سؤال * (الديوان ص ٢٧٣)

ويكشف السياب عن معاناته من الحرمان إذ يقول * نشأت
محروما من عطف الأم وحنانها فكانت حياتي كلها بحثا عن تمد هذا
الفراغ وكان عمري انتظار للمرأة المنشودة وكان حلمي في الحياة أن
يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة وكنت أشعر أنني لن أعيش
طويلا * (السياب ١٩٥٠ ، ص ٦).

وأثرت الظروف الاجتماعية التي عاشها في حالته النفسية
وانعكست أيضا على حالته الصحية ومسير العلاج ، فقد كتب في
١٩٦٣/٢/٣٠ إلى سيمون جارجي * العهد الجديد في العبراق منعش
للروح مجدد للقوى ، ولعله هو السبب المباشر في التحسن الذي طرأ
على صحتي منذ وصولي إلى العراق * (السامرائي ، المصدر السابق ،
ص ١٥٨). ومع هذا التحسن الذي أشار إليه إلا أنه يعود للإكتاسة
الصحية بعد فصله من العمل فيكتب إلى جارجي في ١٩٦٣/٤/٢٠ * هناك
تحسن بطيء في صحتي . والتحسن البطيء لأضمن لأنه يعاني الثبات
والدوام . ولولا الصدمة التي أصابتنني نتيجة لفصلي من العمل ، لكانت
الآن أحسن كثيرا * (ص ١٦٢).

السياب والمرض

أشار تقرير لجنة خبراء الصحة العقلية لمنظمة الصحة العالمية

عام (١٩٦٤) بأن حجر الزاوية في كل الاضطرابات النفسية / الجسمية (السيكوسوماتية) هو الشدائد أو الضغوط التي يقع الإنسان تحت وطأتها لكونها قادرة على إحداث تغيير كبير في أداء أجهزة جسمه المختلفة ، وما هذه الشدائد والضغوط إلا أحداث أو تأثيرات داخلية لما يواجهه الفرد في بيئته وقد أثبتت الدراسات والبحوث وجود علاقة كبيرة بين الشدائد النفسية والعديد من الأمراض الجسمية التي تحدث كنتيجة لهذه الضغوط كالفرحة بأنواعها المختلفة وأمراض المفاصل والأمراض القلبية وأمراض ضغط الدم فلقد ظهرت أدلة من خلال الدراسات العيادية (Clinical studies) لتاريخ حياة الأفراد المرضى أكدت على أثر العلاقة الزمنية بين الأوضاع الإنفعالية للفرد في حياته وبين حدوث الإصابة بالأمراض الجسمية، كما تؤكد مختبرياً على أن الضغوط والمعاناة النفسية تؤدي إلى إحداث تغييرات فسيولوجية تنطبق بالتغيرات التي تحدث في التوازن الهرموني والكيميائي وتأثيرها على الجهاز العصبي السمبثاوي الذي يؤثر بشكل كامل في معظم أجزاء الجسم المختلفة ، بالإضافة إلى ذلك فإن ظروف الحياة ومواقفها المختلفة التي يمر بها الفرد المريض قد وجد أنها ذات قيمة وأهمية إنفعالية لما لها من علاقة وثيقة بصراعاته التي لم يستطع الفرد حلها .

وتمر أعراض الأمراض (السيكوسوماتية) بثلاثة مراحل هي :

١ - مرحلة الصدمة : وهي مرحلة قصيرة تستغرق دقائق أو ساعات تظهر فيها تغيرات فزيولوجية مباشرة كازدياد النبض أو هبوط ضغط الدم والحرارة وزيادة تركيز الدم وتآكل الجهاز الهضمي . ويعتقد المختصون بأن الإنسان قد يموت في هذه المرحلة التي تعد بمثابة إنذار بالخطر مما يتطلب زيادة نشاط الجهاز السمبثاوي وزيادة إفراز الأدرينالين والكورتيزون الذي يصل على إعادة المريض إلى وعيه من الصدمة .

٢ - مرحلة المقاومة : وفي هذه المرحلة تختفي أعراض المرحلة الأولى ويتجدد بناء الأنسجة ويحقق المريض فيها أكبر قدر من التوافق حيث تستمر هذه المرحلة ألباما أو شهورا أو سنين عديدة بحسب شدة وطبيعة المشكلة التي يعاني الفرد منها وتنتهي هذه المرحلة بزوال المحنة أو المشكلة أو باستنفاد قدرة الغدتين الكظريتين ، والعجز عن الاستمرار في إنتاج الكورتيزون . وهنا يدخل المريض في المرحلة الثالثة .

٣ - مرحلة الإنهيار : وفيها يتوقف التوافق كما يتوقف عملية إعادة بناء الأنسجة وتقل مقاومة الجسم عموما ويهزل المريض ويضعف وتصاب كثير من أنسجة جسمه بالتهطب . ثم يسير المريض بخطى سريعة نحو الموت (الطيب ، وعبدالمنصف ، ١٩٨٤) كما يفسر الكاتبان إلى أن قيمة الشدائد والمحن النفسية التي يعيشها الفرد تختلف باختلاف التكوين النفسي والعصبي للمريض وظروف حياته وخبراته الخاصة ومفاهيمه في الحياة ومرونته النفسية للتكيف مع الحياة وتقبله للواقع أو تصلب شخصيته كما يتوقف على صحته الجسمية أو اعتلالها بأمراض مزمنة وعلى سابق استنفاد طاقته التوافقية في صراعات داخلية قديمة مزمنة أو حادة (المصدر نفسه ، ص ١٤).

إن الوضع الصحي للسياب كما ذكر من خلال رسائله قد تأثر سلبا أو إيجابا بالأوضاع النفسية الناجمة عن التغيرات الطارئة في بيئته وعلاقته أو طبيعة إدراكه لها . ونحن نجد إشارات كثيرة لاضطرابات وضعه النفسي بسبب الصعوبات التي واجهها في حياته . فهو يكتب إلى عاصم الجندي في ١١/٩/١٩٦٣ :

” لا أكتب هذه الأيام ، إلا شعرا ذاتيا خالصا . لم أعد ملتزما .

ماذا جنيت من الالتزام ؟ هذا المرض وهذا الفقر ؟ لطي أعوش هذه الأيام
آخر أيام حياتي .. أنتج خير ما أنتجته حتى الآن . من بدري ؟ لا تظن
أنني متشائم .. العكس هو الصحيح . لكن موافقي من الموت قد تغير . لم
أعد أخاف منه . لئلا متى ما شاء . أشعر أنني عشت طويلاً
(السامرائي ، المصدر السابق ص ١٧٧).

وفي ١٥/١٠/١٩٦٣ يكتب إلى الأستاذ جبرا إبراهيم أظن
أن الدكتور علي كمال قد عاد من الأردن .. هل لك أن تراجع ليصف
دواء لي . مرضي هو اضطراب الأعصاب وأهم ما أشكو منه أن ظهري
لا يعنني على النهوض إلا إذا استندت إلى الكرسي الذي أجلس عليه
ببد، وعلى الحصى أو مسند الكرسي * (ص ١٨٣) ثم يكتب بعد ذلك إلى
أدونيس في ١٧/٩/١٩٦٤ .. " كان ذلك الحب هو الذي شغاني لا أدوية
الدكتورة الألمانية الحفيرة . **شغاني حبها كما شغى الشاعر** (روبرت
براوننغ) الشاعرة الإنكليزية من السماح بعد أن ظلت تعانيه لمدة عشرين
عاماً . لم تدم فترة لقائنا سوى عشرين يوماً أو أقل . ثم سألتي زوجي
كما يسوق الراعي الأغنام أمامه إلى سلم الطائرة ثم العراق . فبالي من
تعيس بزواج وبنقاء قصير كهذا . وبداء خبيث كهذا" (ص ٢٠٠).

أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن السياب قد شهد انتحار أحد
الموقوفين الذين كانوا معه ممن يداون جروحهم وحرقهم التي سببها
التعذيب لهم . حتى إن هذا الموقوف قد تشوهت خلقته فأحرق نفسه
ببطانيته التي لفها على جسده على مرآي من بدر . ففرغ الشاعر " ذو
الحس المرفف للموت يراه عياناً على بعد خطوة منه فأنهارت نفسه
وخرج من السجن معتلاً " ويفسر الكاتب سر الوهن الذي أصاب جسمه
الفحل بأنه كان نتيجة صدمة نفسية عميقة جعلته يعيش صراعاً وكآبة
حادة تزلزلت لها أركان جسمه وكانت بداية لنهايته (عباس ، ١٩٦٩ ،
٣٤١). وقد بينت الدراسات بأن الكآبة التي يصاب بها الفرد نتيجة

للظروف البيئية والعوامل الذاتية لا تعني حالة خفض وتدني الإنفعالات وإتاما هي حالة ارتفاع في التأثير الوجداني يجعل المريض يضخم عوامل حزنه بما يرفع تأثيرها الوجداني على مزاجه حيث يصبح كئيبا . (النابلسي ، ١٩٨٩ ، ص ٧٨).

يعتقد بعض الباحثين بأن المصاب بالاضطرابات (النفسيجسمية السايكوسوماتية) يشكو من اضطراب وظيفة أحد أعضاء جسده مما يؤدي إلى ظهور تغيرات فسيولوجية أو بنائية في ذلك العضو ثم تحدث الهجمات عادة في موقف الشدة الإنفعالية (زيور ، وأبو النيل ، ١٩٨٤ ، ٣٨) ويعتقد (Reiss) بأن للبيئة دورا ذا أهمية بالغة في ظهور الاضطراب والقلق والصراع الإنفعالي لذلك فإن اضطراب علاقة الفرد ببيئته أو اضطراب توافقه الإنفعالي يعبر عن نفسه في جسد ذلك الفرد من خلال الأعراض السيكوسوماتية فقد تكون القرحة تمثل عرضا لحب شديد للألم، إلا أنه لا توجد قواعد ثابتة أو محددة لتفسير ظهور ذلك العرض لكونها تتطلب بحثا ودراسة دقيقة للأوضاع النفسية والجسمية للفرد . بينما يرى (Anderson and Terthowan) بأن أحد الخصائص الأساسية للاضطراب السايكوسوماتي تتضح في أن الاضطراب الإنفعالي يمكن أن يكون عاملا مهينا للإصابة بالمرض الجسدي ويضربان مثلا بأن كثيرا من مرضى روماتزم المفاصل يعانون من الإصابة بمرض الاكتئاب قبل ظهور مرض المفاصل . ويؤكد زيور وأبو النيل (المصدر السابق) بأن لذوي الاضطرابات النفسجسمية بعض المظاهر الخاصة بهم وهي :

١. يكون مرضى الاضطرابات النفسجسمية معروفين ومؤلفين للأطباء .
٢. يظهر لديهم تلف في بناء الجسم تؤكد الصور الشعاعية والتحليل المختبرية والرسوم والاختبارات المختلفة .
٣. يفضل العلاج الجسمي الطويل في شفاء هذه الاضطرابات .

ويعتقد الدكتور يوسف مراد (١٩٥٤) بأن الأعراض في الاضطراب النفسي تتكرر على شكل اضطرابات فيولوجية وذلك من خلال استمرار الأسباب المؤدية للإستثارة الإنفعالية والتوتر النفسي وبالتالي فهي تتحول إلى اضطرابات مزمنة تؤدي في النهاية إلى أعراض وإصابات عضوية لذلك يستطيع الأخصائي تفسير وتحديد الآثار العضوية (المرضية) المزمنة أو الحادة من خلال فهم طبيعة الانفعال . إن وظيفة الانفعال الأولية تسعى إلى تحقيق تغيير في أوضاع الجسم الخارجي إلا أن إعاقلة هذه الوظيفة يؤدي إلى إعاقلة تصريف التوتر وتغريفه إلى الخارج بطريقة إيجابية . لذلك يرتد التوتر إلى داخل الفرد نفسه ليتركز بصيغ مختلفة من الأذى في جسم الفرد المنفعل . وإذا ما تفحصنا معاناة السياب منذ طفولته فنجد أن التوترات الناشئة لديه نتيجة حرمانه من الأم وسعيه في البحث عنها والتفطرها ليلا ثم زواج الأب ونقمته منه لإهماله وإخوته وانشغاله بأسرته الجديدة قد جعله يعاني من ضغوط وشدة نفسية جسمية انعكست إلى الداخل إذ يخشى من غضب الأب وقسوته من جهة ويخشى من مواجهة الإهمال واللاإبالية التي يلقاها بها الآخرون من المحيطين به في طفولته عندما يبكي أو يسعى في البحث عن أمه التي كانوا يخبرونه بأنها ستعود ، ولعل استغراب أخيه عبدالله وعدم رضاه باهتمام الباحثين بدراسة السياب لأنه قد أصبح هامشيا بعد أن تخلّى عن الفكر اليساري - حسب رأي عبدالله - يحمل في ثناياه بعض المسخط على هذا الأخ . ومما ذكره حسن توفيق في ذلك أن عبدالله شقيق بدر كان يرى أن أخاه " لا يستأهل أن يعكف على دراسته الدارسون والباحثون لأنه ارتد عن إيديولوجيته التي كان يعتنقها " (توفيق ، المصدر السابق ، ص ٤٦) ولابد أن يكون لذلك الموقف جذوره الممتدة إلى أيام الطفولة وعلاقة عبدالله بأخيه الذي تميز بإحساس مرهف وذائقة حادة راحت تجسد أحداث طفولته وما سمعه من

أحاديث وأساطير بأشعار تنل على عبقرية وقدرات متميزة . وفي هذا يقول الأستاذ محيي الدين اسماعيل (١٩٩٤) بأن في تجربة السياب (جدلية عجيبة . فالإحباط لا يلغيه سوى استنزاف الجسد والروح ومن هنا سقطت في عالمه ... عناصر كثيرة ، فقد كان دائم البحث عما يهبه القدرة على ممارسة أشق التجارب . ويصف الكاتب تجربة السياب ببعض أبعادها إذ يقول بأنه يستخرج من لا شعيرة العالم ومن الأكم الذي مزقه والغاشية التي نزلت به ومن مناكد العيش الحزين شعرا كما يعتقد بأن قصائد السياب بمجموعها تمثل سيرة ذاتية مكتملة بمرايتها للعالم ومرايتها لذاته وكل ما تنطوي عليه من إحباط .

تختلف الأسباب التي تؤدي إلى الأمراض النفسجسمية باختلاف الأفراد والظروف التي واجهوها إلا أن الأسباب العامة لتلك الأمراض تندرج تحت العوامل الآتية : (الزرك ، ١٩٨٤ ، ١٢٤).

١. اضطراب العلاقة بين الطفل والأهوين وفقدان الحب .

٢. الحرمان من العطف والأمن .

٣. الانفصال وانتشار الأمراض والفقر والجهل .

٤. المشكلات الأسرية والاقتصادية والوجدانية التي يتعرض لها الفرد .

٥. الصراع والإفعال الشديد والكبت والقمع .

٦. الإحباط واستمرار التوترات والحزن العميق .

٧. الضغوط النفسية والاجتماعية والبيئية .

٨. التجارب الجسدية الصادمة والحب المحرم .

٩. الشعور بالذنب والإثم وعدم الرضا .

١٠. القلق الشديد الناتج عن صراعات نفسية لا شعورية .

لو تفحصنا الظروف التي نشأ فيها السياب منذ طفولته وحتى أيام حياته الأخيرة وهو يرقد في المستشفى لوجدنا أن معظم هذه العوامل كان يعاني منها فعلاقته بالأميرة تبدو مضطربة بعد وفاة أمه وزواج أبيه حيث كشف السياب برسلته عن ذلك كما قدمنا . وهو قد عانى من الحرمان العاطفي المتمثل بالحرمان من حنان الأم أو الحرمان من عطف النساء اللواتي أحبهن ..

* ولكن .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي ، عشقت سبعا كن أحيانا

ترف شعورهن علي ، تحملني إلى الصين

وها أنا .. كل من أحببت قبلك ما أحبوني

وأنت ؟ لطفه الإضيق

لست لا عذر ...

إذا ما كان عطف منه ، لا الحب ، الذي خلاه يسقيني

كؤوسا من نعيم .

آه ، هاتي الحب ، رويني * (الديوان ، ٦٤٢)

وهناك أيضا الظروف الاقتصادية التي واجهت عائلته في زمن الحرب العالمية الثانية ولاسيما أنه نشأ في عائلة ميسورة الحال ثم عاشت حياة مصرة بسبب الحرب فانتقلت من حياة اللين إلى حياة الضنك وهو أمر جديد عليها واستمرت تلك الظروف مع الشاعر وهو في القسم الداخلي ببغداد وإحساسه بتباين الظروف الاقتصادية بينه وبين الطالبات اللواتي ينتمين لفئات مرفهة اقتصاديا وذات مستوى ثقافي واجتماعي يختلف عن المستوى الذي اتحد منه الشاعر ، وواجهته فيما

بعد ضائقة مالية استمرت خلال منى حياته اللاحقة سواء كان ذلك في تسديد إيجار الدار العائدة للمواتىء أو في تغطية نفقات الحياة الاعتيادية للأسرة أو في توفير مبالغ لشراء الأدوية . كما أن للإحباط واستمرار التوترات والحزن العميق دوراً في ظهور تلك الاضطرابات ، فالسياب قد تنقل بين قصة حب وأخرى كانت كل منها معاناة مليئة بالحرمان والأمل الذي سرعان ما يتلاشى حين يكتشف أن فارسة أحلامه لا تحبه وإنما تحب الخلود من خلال فصلائه لا من خلال علاقة الحب المتبادلة معه باستثناء واحدة وقف ... حائل بين زواجه بها . كما أن زواجه الذي عقد في ١٦/٦/١٩٥٥ لم يكن موفقاً فيه حيث ذكر السياب في رسالة إلى سهيل إدريس هناك فيها بزواجه ثم قال : 'ستدرك مع الزمن ، تفترس المشاكل ومشاكل وقت المتزوج . إنها مشاكل ومشاكل ليست من صنع الزوجين ولكنها مع ذلك مشاكل ومشاكل . وقد عاقتني هذه المشاغل عن إرسال شيء إلى - الآداب - طوال هذه المدة ' السامرائي ، المصدر السابق ، ص ٩٥). راجع أيضاً (توفيق ، المصدر السابق ص ٥٤).

يستنتج مما تقدم بأن البيئة التي عاش السياب فيها والظروف التي واجهها منذ طفولته كان لها دور كبير في ظهور الأعراض المرضية التي تكررت أعراضها على جسده والتي نعتقد بأن منشؤها هو الوضع النفسي الناتج عن تأثير تلك الظروف على نفسيته مما يجعلنا نؤكد أن أمراضه التي تعرض لها ما هي إلا استجابات وأعراض مرضية نفسجسمية (سايكوسوماتية) والتي تمثل بالتالي ردود أفعاله التي تحدد باضطراب وظائف جسده كوسيلة للحصول على الاهتمام الزائد من أفراد الأسرة والتحكم بالأفراد المحيطين به من جهة بينما يكون بعضها عبارة عن استجابات عدوانية للإحباطات التي تعرض لها في حياته .

وينقل زيور وأبو النيل (١٩٨٤) عن (منتجر) أن الفرد في حالات الحيل التحويلية يحاول الأثنا عنده أن يوجه الفزعة المحرقة التي

تبت من الطبقات العميقة للاشعور إلى نوع من الأعراض الجسمية ،
وهنا تكون الفزعة قد تحولت أو - تنكرت - في صورة استجابة جسمية
عضوية وعلى هذا يمكن أن نسميها بالعرض التحويلي (Conversion).
وتنتهي هذه التعبيرات التحويلية عند انتهاء المثير الأصلي للاستجابات
الإنفعالية لكنها تستمر في الحالات التي يكون فيها المثير مستمرا ،
ونحن نجد أيضا بأن الضغوط والمعاناة والحرمان الذي واجهه السياب قد
استمر معه طيلة حياته حتى الساعة الثانية من يوم الرابع والعشرين من
كانون الأول عام ١٩٦٤ حيث عاد .



المصادر

- أوليس (١٩٧٢) زمن الشعر - بيروت : دار العودة .
- اسماعيل ، محي الدين (١٩٩٤) قطاعات يعرفها الزمن ، صحيفة الفلسفة العراقية العدد ٤٤٠٦ في ١٩٩٤/٢/٢٢ .
- اسماعيل ، عز الدين (١٩٩٣) تفسير نفسي للأدب - بيروت : دار الثقافة .
- بدوي ، نجيب يوسف (١٩٥٧) الكهف - القاهرة : مكتبة مصر .
- بلاطه ، عيسى (١٩٧١) بدر شاكر السياب - حياته وشعره . بيروت دار النهار .
- توافيق ، حسن (١٩٧٩) شعر بدر شاكر السياب . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- الجنابي ، كاظم (١٩٨٨) مواقف من شعر السياب . بغداد .
- جنداري ، إبراهيم (١٩٨٦) الصورة الفنية في شعر بدر شاكر السياب - آداب الدراسات ١٦ ، تشرين الثاني ، من ص ١٧١ - ٢٠٢ .
- الحكيم ، توافيق (١٩٥٥) زهرة النصر - القاهرة : الهلال عدد ١٧ .
- الطري ، سلامة دافد وآخرون (١٩٨١) سوكولوجية الطفولة والمراهقة - بغداد : مطبعة جامعة بغداد .
- دقيدوف ، فلدا (١٩٨٨) مدخل علم النفس - القاهرة : مكتروجيل .
- روشكا ، ألكسندر (١٩٨٩) الإبداع العلم والفن . الكويت : عالم المعرفة .
- الزرك ، محمد خير (١٩٨٤) الأمراض العصبية والذهنية والاضطرابات السلوكية . بيروت : دار الفلم .
- زبور ، مصطفى ، ومحمود السيد أبو خليل (١٩٨٤) الأمراض السلوكية -سوماتية . القاهرة : مكتبة الخالجي .
- السامرائي ، ماجد (١٩٧٥) رسائل السياب . بيروت : دار الطليعة .
- السياب ، بدر شاكر (١٩٥٠) أساطير . انجف مطبعة العربي .
- شلندر ، أي (١٩٨٤) التحليل النفسي للكن . بغداد : دار الحرية .
- الطيب ، محمد عبدالظاهر وعبدالمصنف خازي (١٩٨٤) الأمراض النفسية -سوماتية . القاهرة : دار المعارف .
- عيسى ، إحسان (١٩٦٩) بدر شاكر السياب . بيروت : دار الثقافة .
- العوطة ، محمود (١٩٦٥) بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق . بغداد .

- طوبى ناجي (١٩٧١) بدر شلكر السوياب ، سوان بدر شلكر السوياب . بيروت : دار العودة .
- طلي ، عبدالرشاد (١٩٨٠) السوياب يتحدث عن تجربته الشعرية ، مجلة التربية والخم ، شباط - من ص ٦١ - ١٠٠ .
- عوض الله ، أحمد الصلحي (١٩٨٧) تصوير الأعلام . بغداد : المكتبة العلمية .
- فرج ، صفوت (١٩٨٣) الإبداع والمرض النفسي . القاهرة : دار المعارف
- فرويد ، سيغموند (١٩٧٣) موسى والتوحيد . بيروت : دار الطليعة .
- مرك ، يوسف (١٩٥١) ميادى علم النفس العام . القاهرة : دار المعارف .
- مردان ، نجم الدين علي ، وفاضل مصطفى السلي (١٩٩٠) التنمية الفكرية للطفل في السنوات المبكرة . بغداد : جامعة بغداد .
- النبلسي ، محمد أحمد (١٩٨٩) أصول وميادى الفحص النفسي . بيروت : جروس برون .

Anderson, E.W. and Trethowan, W.H. (1967) *Psychiatry*. London : Bailliere Tindall.

Burt, C. (1945) *How the Mind Works*. London : Harper and Row

Guilford, J. P. (1959) *Traits of Creativity, in Creativity, and its Cultivation*, edited by Anderson, H. H., New York Harper Brothers.

Fontana, D. (1978) *Psychology for Teachers*. London : Society of Educational Psychology.



نظرية لسانيات النواصل

لزيغفريد شهيت

ARCHIVE

نزار التجديتي

• في أهمية التعريف بالنظريات وضرورة التأريخ لأفكارها

شهدت علوم اللغة في المستنيلات والسبعينيات من القرن الماضي ميلاد عدة نظريات وصفية تفسيرية ومفاهيم تحليلية إجرائية بالغرب غيرت العلاقات القائمة بين العلوم الدقيقة وعلوم الإنسان ، تلك العلاقات التي كان يسودها في السابق منطق خاص ، منطق التسامي بالنسبة للبعض (بعض الطمء)، ومنطق الراحة والإستراحة للبعض الآخر (معظم نقاد الأدب والفن)^(١) : هذا المنطق مفاده أن العلم النظري أو التجريبي لا يمكنه إلا أن يكون علماً مضبوطاً رغم أن الشك والخطأ والتعديل حاصل فيه على الدوام ؛ أما "علوم" اللغة والأدب فإتما هي معارف وفنون معيارية خصوصية يحكمها التقعيد النحوي أو التأويل الغنومينولوجي أو الذوق الأدبي والغني لا غير .

وقد خلخلت بطبيعة الحال هذه النظريات والمفاهيم الغريبة التجديدية البنية المعرفية الأرسطية التقليدية في مجالات الأدب والنقد والفن ، وأدت إلى امتحان القناعات المعرفية والتحليلية السابقة ، وبلورت وعياً وفهماً جديدين للأنشطة الرمزية للإنسان المعاصر التي أثرت عليها وسائل الإتصال والتواصل والتقنيات الحاسوبية الجديدة أيما تأثير .

وإذا كان بعض هذه النظريات والمناهج الغريبة قد وصل إلى العالم العربي على صورة لا بأس بها في أوقات متأخرة ومتفاوتة (أحياناً بعد عشرين سنة أو أكثر)، فإن البعض الآخر لم يتم التعرف عليه إلا

بشكل مبسّط ونافّص إلى حدّ الآن ، وذلك لأسباب كثيرة ، لعل أهمها على الإطلاق غياب التكوين اللساني الحديث للباحثين العرب ، وقلة الترجمة وضعفها في ميدان علوم اللغة الجديدة .

لاشك أن القيمة العلمية لهذه النماذج النظرية الغربية نسبية نسبياً كل المدارك الإنسانية ، ولاشك كذلك أنها أنتجت بعد تطبيقها واستغلالها نقاشات وتعديلات وتجاوزات أدت إلى ظهور نماذج أخرى أكثر تطوراً ودقة وصرامة . غير أن التاريخ العلمي الموضوعي لهنّات أفكارها ، والتقديم المنهجي الواضح لمبادئها وطرق مقاربتها ، والتعريف الشامل لمفاهيمها وإطاراتها ، يبقى في الحقيقة عملاً هاماً بالنسبة لكل من يريد منا أن يستخدمها أو يستلهمها أو يحاورها .

والملاحظ في الممارسة العلمية العربية في مجالات علوم اللغة والأدب والثقافة أنها غالباً ما تحيل إلى هذه النظرية ، أو تعتمد في التفكير والتطبيق على ذلك المنهج دون أن تحدّد لنا جيداً سلفاً أصول هذه النظرية وأسس ذلك المنهج في سياقاتها المعرفية الغربية الخاصة . مما يؤدي هنا وهناك إلى تطبيقات محرّفة ، ونتائج مضلّة ، وتصميمات خاطئة ، ومناقشات بيّزنتية .

فحسب أن نتخلّى عن قدر من أنانيتنا الفكرية ، ولا نستأثر وحدنا بالفائدة لنغرق النظرية الغربية المجتابة في سياق الاجتهاد والتطبيق الشخصي ، وعسى أيضاً أن نتخلّص بعض الشيء عن عصبيتنا السيئة ، لهذا المنهج اللامع أو ذلك المفهوم الجذاب ، ونخصّص قليلاً من الوقت والجهد والبحث لتقديم بعض هذه النظريات والنماذج والمفاهيم العلمية (الفنية) إلى المكتبة العربية (الفقيرة) ، ولن ينفع هذا التقديم كل النفع إلا إذا كان تقديماً أميناً يخلو من فتنة الحماس المفرط أو هاجس النقد الماذج . ولنترك بعد ذلك القارئ العربي - دون فحوص

توجيه أو وصاية عليه - إمكانية الإطلاع عليها في جلاء طرح أصحابها، وحرية اختيارها في مواطن نشأتها وجدلية تطورها ، وفرصة تجريبيها على محك لغتنا وأدبنا وفننا وثقافتنا .

١- زيغفريد شميت منظرًا للسانيات التواصل

١-١. من رواد علم النص

بعد الباحث الألماني المعاصر زيغفريد شميت من الرواد الأوائل الذين ساهموا في وضع لبنات نظرية علمية شاملة للنص ، للنص اللغوي على وجه العموم والنص الأدبي على وجه الخصوص ، وذلك بشهادة زميله فان ديكن الباحث الهولندي الذائع الصيت في ميدان علم النص . إذ نشر شميت سنة ١٩٧٣ كتاباً قيماً تحت هذا العنوان : *نظرية النص . الإشكال اللساني للتواصل اللغوي*^(١) ، وقد صدرت منه عدة طبعات ، وترجم إلى عدة لغات حية ، وصار مرجعاً رئيسياً للمتخصصين في مجاله . عدا الدراسات المتميزة التي سبقت هذا المؤلف في أواخر الستينيات ، وكانت تدور حول قضايا وإشكالات مهّدت له وفتحت أبوابه كـ *فلسفة اللغة والدلالات التداولية ولسانيات التواصل* ، وأخرى ثلته وفصّلت بعض مبادئه في منتصف السبعينات مثل *علم الأدب كعلم حجاجي وتحليل التأويل* ، وكلها كتابات غنية بالإجتهادات النظرية والتطبيقات الوصفية سنشير إليها في ثنايا هذه الأوراق .

بدأ شميت بحوثه بجامعة بيلفيلد (Bielefeld) الألمانية عند افتتاحها في بداية السبعينات ، أي في الفترة التي عرفت فيها ألمانيا الغربية انتعاشاً علمياً لا مثيل له تمثل في تدشين العديد من الجامعات الجديدة ذات التوجه التكنولوجي والتطبيقي بعد مرحلة البوار الثقافي

التي تلت كارثة الحرب العالمية الثانية . ثم انتقل شميت إلى جامعة زيغن (Siegen) حيث استقر واشتهر . وقد سبق له أن حضر في العديد من الجامعات الأوروبية والأمريكية والعربية ، منها على وجه التمثيل جامعة ليون الثانية بفرنسا ، وجامعة أوريغون بإيطاليا ، وجامعة أمستردام بهولندا ، وجامعة القاضي عياض بالمغرب ، إلخ .

ورغم غزارة منشوراته الأكاديمية وصدارته العلمية وتأثيره الواسع بين الأساتذة الجامعيين - فهو مدير المجلة الألمانية الكبيرة الشعرية (Poetics) المهمة بطوم اللغة والأدب والثقافة والصادرة باللغة الإنجليزية في أمستردام ونيويورك وطوكيو - يكاد يكون اسم شميت مجهولاً لدى الباحثين العرب . فباستثناء بعض المقالات القليلة جداً التي صدرت له مترجمة في بعض الدوريات العربية منذ سنوات^(٢) وأيضاً بعض الإحالات المتفرقة إلى نظرياته في بعض كتابات النقاد العرب المعاصرين^(٣)، لم تنشر به لهذا العالم الغد نصوص تمثلية باللغة العربية ولم تعرض تصورات وآراؤه وأفكاره للجمهور العربي عرضاً مفصلاً عكس مؤلفين غربيين آخرين .

٢ - ٢ . اللسانيات النصية

تنضوي " اللسانيات النصية " (Textlinguistik)، في ألمانيا الغربية سابقاً ، تحت لواء " العلم التحليلي " . وهي إتجاه لساني ذو بعد منهجي واسع أكثر من كونها مدرسة محددة فكرياً أو جغرافياً . إتجاه متأثر غاية التأثير بلسانيات العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير ، ومتشبع جداً بالمنهج الشكلي الروسي والمنهج الأنجلوساكسوني ، ولصيق كثيراً بالنظرية اللغوية التوليدية والتحويلية لللساني الأمريكي نعام تشومسكي .

ولقد هيمن هذا التيار اللساني التداولي على المساحة اللغوية والأنجلوساكسونية في أوروبا الغربية منذ السبعينيات ، وأنتج أعمالاً كثيرة في مجالات متنوعة صدرت باللغات العالمية الثلاث : الألمانية والإنجليزية أساساً والفرنسية أحياناً قليلة . وضم أسماء لامعة في ميداني علوم اللغة والأدب نذكر منها تمثيلاً لا حصراً : فاينريخ (H. WIENRICH) ، هارتمان (P. HARTMAN) ، دانيس (F. DANES) ، فان ديخك (T. A. Van DIJK) ، بيتوفسي (J. S. PETOFI) ، فاندليخ (D. WUNDERLICH) ، أغريكولا (E. AGRICOLA) ، زيغريد شميث .

ويحلينا هارتمان في دراسة رئيسية له صورة واضحة عن الأهداف العلمية التي يرمي إليها ممثلو هذا الاتجاه ، فيقول " إننا ننتقل، في الواقع ، من مبدأ أن كل بحث مباشر بوسائل علمية يتضمن دائماً قابلية تطبيق النتائج المحسكة . ويمكن لهذه التطبيقات أن تتم سواء في إطار متابعة البحث العلمي (أو كما يسمى البحث الأساسي) أو خارج الميدان العلمي أي في مجال التكنولوجيا (أو كما يسمى البحث التطبيقي) . وبهذا المعنى ، يصبح إذن من المشروع بل ومن الضروري أن ندمج في منظور البحث ، أي في تنسيق استراتيجي وتكوين النظرية (العلمية) ، وجهات نظر التطبيق والفعالية (والفائدة بالنسبة للغير) ^(٤) .

يعتبر أصحاب اللسانيات النصية دراساتهم اللغوية امتداداً وتطويراً لجهود اللسانيين البنيويين من أجل بناء أنحاء علمية شاملة للغات الطبيعية . غير أنهم يختلفون مع هؤلاء في رفضهم لمبدأ اعتبار "الجملة" إطاراً كافياً لوصف الظواهر اللغوية وصفاً مناسباً ، خاصة منها ظاهرة توزيع الضمائر وظاهرة التعريف وظاهرة استعصال أشكال الزمن . ولذلك يستنكر فاينريخ بهذا الصدد : " إنني لا أجد أية أدلة مقنعة تبرر لنا الخطوة التي حظيت بها الجملة إلى حد الآن . فهي ليست بأصغر

ولا بأكبر وحدة للإنتاج اللغوي ، بل لا تعدو أن تكون وحدة متوسطة تقع بين النص والفونيمات^(٦).

عملت اللسانيات النصية على تصحيح هذا الوضع الموروث عن اللسانيات التقليدية أو لسانيات الجملة . وذلك بالتأكيد على أهمية المستوى المركبي في التحليل اللساني إلى جانب المستوى الاستبدالي ، وضرورة أن تعكس الاتجاه المقترحة حقيقة إتماء الأشكال اللغوية إلى النصوص قبل كل شيء . وعلى إثر هذا التعديل المنهجي ، عرّف فاينريخ اللسانيات النصية بأنها " ليست مشروعاً شاملاً يضم مجموع مبادئ اللسانيات ، وإنما هي برنامج عمل فعلي ملخّ اليوم ، ومبشّر غداً بنتائج ملموسة . يتطرق الأمر بتفجير إطار المقطع في الفنولوجيا ، وإطار الكلمة في الدلالات ، ويوجه خاص على تفجير إطار الجملة في علم التركيب . ولمسوف تطرح جل المشاكل اللسانية في إطار النص من جديد . وهكذا ، سيتم دراسة الصوت والموتيم (- المورفيم والمعجمة) والمركب اللفظي مجدداً داخل النص^(٧).

١- ٣. مشروع زيغفريد شميت التواصلية

بالرغم من انتسابه المبكر إلى اتجاه اللسانيات النصية واتفاقه مع مجمل منطلقاتها النظرية ، فإن شميت لا يخفي معارضته للإطار العام الذي تشتمل داخله . وذلك لأنه يعتقد ، مع اللساني فرييس (U. FRIES) ، أن اللسانيات النصية لم تقم إلا بتوسيع مجال اللسانيات التقليدية إلى ظواهر لم يكن يُبحث فيها من قبل إلا بكيفية هامشية . والمستخلص أنه كان بالإمكان الاشتغال باللسانيات النصية داخل النحو التقليدي أو النحو البنيوي والتحويلي ، إذ كان يكفي لتحقيق الإفتتاح المطلوب على مجال

الظواهر المدروسة إعادة صياغة بعض مبادئ هذه الأتمساق الأخيرة بما يلي بشروط التوسيع .

والحال أنه ينبغي ، في نظر زيغريد شميت ، بناء لسانيات التواصل عوض الاكتفاء بلسانيات اللغة إذا كنا نريد فعلاً تحقيق توجهه نظري ومنهجي جديد للسانيات المنشودة . وهذه اللسانيات البديلة هي بالضبط ما تطمح القيام به نظريته الشمولية للنص . فالنص ، داخل نموذج اللساني ، تتم مقارنة بنياته وآلياته إنطلاقاً من وظيفتها التواصلية داخل التفاعل الاجتماعي ، واللغة ينظر إليها هنا كوسيلة للتأثير على شركاء التواصل وتحقيق أغراض الذات الفردية والاجتماعية.

مادامت لسانيات التواصل التي يقترحها شميت تواجه ظواهر لغوية وتواصلية شديدة التعقيد بقدر ما تحل إشكالات لسانية كثيرة ، فإنها تستعين بعدد متزايد من الاختصاصات المجاورة لاختصاصها : مثلاً اللسانيات الإثنية ، علوم التربية ، علم النفس ، علم الإدراك ، نظرية البيولوجيا الجمالية ، السيبرنتيقا (أو علم الآلة) ، الذكاء الاصطناعي ، إلخ . ويقدر ما تتضح معالم النظرية وتتمتع أفاقها العلية تزداد الحاجة إلى التعرف على اختصاصات علمية جديدة تكمل تفسير اللساني للمعطى التواصلية . بحيث أن المتنوع لأبحاث شميت يلهم بجلاء تنوع اهتمامات صاحبها وتطور فكره ومواكبته المستمرة للإجازات الطويلة المتأخمة لنطاق نظريته .

ويستند شميت في نموذج اللساني للتواصل على الإستمولوجيا التحليلية للعلوم (Analytic epistemologic) ، في النسخة التي طورها مستمولر^(٨) وجوزيف سنيد^(٩) إنطلاقاً من نظرية توماس كوهن حول

النموذج العلمي^(١٠). وتشترط هذه الإستمولوجيا على كل نظرية علمية ثلاثة شروط لكي تقبل بهذه الصفة بين المختصين في العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة على حد سواء :

١ - وضوح البناء النظري .

٢ - دقة اللغة الواصفة .

٣ - إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية^(١١).

كما يعتمد شميت على العقلانية لكارل بوبر التي ترى أن المعرفة العلمية عبارة عن فرضيات قابلة للتخطيء ، بمعنى أنها نماذج متغيرة ونسبية تعمل على حلّ المعضلات النظرية والتطبيقية التي تواجه العالم في ظرفيات تاريخية معينة^(١٢).

٢. تحديد المفاهيم الرئيسية للنظرية

في منظور زيغريد شميت التواصلية ، لا يمكن للسانيات الجديدة بناء إطار نظري مناسب لموضوعاتها ولتحاليلها إلا داخل نموذج متكامل للتواصل والتلاقي . ويؤلف هذا النموذج عنده بين عناصر لغوية (النصوص) وأخرى غير لغوية (إشارات ، حركات ، علامات جسدية ، أصوات غير لغوية ، إلخ) تعمل سوياً خلال أشكال التفاعل الرمزي داخل المجتمع البشري : تبادل التحية ، محادثة ، نقاش ، مرافعة ، دروس ، تلقين ، تدريب ، إلخ . فالمُخاطَب يعمل دوماً من أجل التأثير على مُخاطَبه أو محاوره باستخدام استراتيجيات خطابية محكمة تختلف باختلاف الوضعية التواصلية ورهان التخاطب القائم . وهكذا ، تغدو اللغة في أيدي المتخاطبين وسيلة من وسائل تحويل المجتمع وتغييره ، وليس فقط أداة لتبادل عفو الكلام بين جماعة مجهولة من الأشخاص .

يعتمد هذا التصوّر الكلي للغة الحياة ولدور التواصل الهائل فهي تأسيس مجتمع التعاقد والتحاوّر عدداً جديداً من المفاهيم والمصطلحات اللسانية التي طوّرها شميت داخل نظريته للنص ، سنحاول عرضها عرضاً سريعاً في الفقرات التالية .

٢- ١. مفهوم " لعبة الأفعال التواصلية "

في كتابه أبحاث الفلسفة^(١٣)، يعتبر المنطقي الكبير فغنشتاين اللغة شكلاً من أشكال الحياة الجماعية ونوعاً من أنواع الممارسة الاجتماعية التي يتحقق عبرها عدد من الأهداف المرغوبة . فاللغة مجموعة من الأفعال اللغوية التي يقوم بها الأفراد داخل " حكايات " - أو حرفياً " تواريخ " (Geschichten) - **تواصلية متشابكة** . ويطلق فغنشتاين على هذه الأفعال اسم " اللعب اللغوية "، ويعني بها " نظاماً كاملاً للتواصل الإنساني ".

يستعير زيغفريد شميت مصطلح " اللعبة اللغوية " من الجهاز المفاهيمي لفغنشتاين ، معيداً صياغته على هذا المنوال : " لعبة الأفعال التواصلية " من أجل التأكيد على انفراس مظاهر الصل اللغوية وغير اللغوية في أنساق التواصل انفراساً عميقاً . ويبرز شميت علاقة " لعبة الأفعال التواصلية " الذي أصبح المصطلح الرئيسي لنظريته بالنظام الاجتماعي بهذه العبارات : " إن لعب الأفعال التواصلية " هي بمثابة أنساق اجتماعية بسيطة - بالمعنى الذي يحدده ليمان (LUHMAN) - مدمجة في النسق الاجتماعي للمجتمع ومرتبطة به بنويماً^(١٤). وتتكون " لعبة الأفعال التواصلية " من العناصر التالية :

١. وضعية التحام ثقافي - اجتماعي .

٢. عدد قار من شركاء التواصل مصحوبين بجهاز اقتضاءاتهم الخاصة (انظر الفقرة ٢ - ٣).

٣. المكان والزمان .

٤. النصوص المنجزة أثناء التواصل ووحدة الموضوع المعالج داخلها .

٥. النصوص الغالبة الملمح إليها داخل النصوص (التنصص).

٦. الأفعال غير اللغوية (الحركات الميمية ، الأصوات الخاصة ، إلخ) .

٢ - ٢ . مفهوم " الحكاية "

أخذ زيغريد شميت مفهوم " الحكاية " (أو " التاريخ ") من كتاب الفيلسوف الألماني تشاب (SHAPP) **فلسفة التاريخ** (Philosophie der Geschichte) ^(١) ليبين اندماج النشاط الإنساني عموماً والنشاط التواصلية خصوصاً داخل تجربة تاريخية يستحيل بدونها معرفة دوافع الأفعال التي تصدر عن الحيوان الرمزي (الإنسان) ولهما الفهم الصحيح . و"الحكاية" عبارة عن " لعبة أفعال تواصلية " محدّدة في الزمان والمكان، يشترك فيها شريكان على الأقلّ لهما تصوّر متقارب للتواصل ويستصلان نفس القواعد ويرضخان لنفس المعايير الاجتماعية . قد تكون هذه "الحكاية" جلسة عائلية أو محاضرة طلابية أو زيارة طبية ، إلخ ، أي كل شكل من أشكال الحضور داخل المجتمع . ويبسط شميت إجرائية هذا المصطلح في تحليل الظاهرة اللسانية بصورة مقتعة : " ليست الأشياء هي المعطى الأول القابل للملاحظة ، بل حكايات / وضعيات يمكننا أن نمتخلص منها عناصر معينة حسب رغبات المحلّ واختواره والمنظورات والمقاصد التداولية المرجوة من طرفه . فالحكايات تقدم

لنا في آن واحد الإطار الذي تظهر فيه الأشياء والإطار الذي يمكننا داخله أن لمنحها دلالة ما^(١٦).

٢ - ٣. مفهوم الاقتضاءات

بعد مفهوم الاقتضاءات (Präsuppositionen) أحد المفاهيم الأساسية للفلسفة اللغوية ولسانيات التداولية . ومؤداه أن مخاطب يتصرف ، أثناء التواصل ، في فعله اللغوي وقد اعتبر أن بعض الأشياء والأحداث معروفة بصورة أو أخرى من قبل مخاطبه ، الأمر الذي تقترب عليه انعكاسات هامة على مستوى تأويل الأفعال اللغوية بينهما^(١٧).

يرى شموت أنه في حالة " الاقتضاءات " ينبغي الحديث عن كل متشابه ومعتقد ، وليس عن عناصر معزولة ومتفرقة . ولذلك ، يستعمل عوضه مصطلح " مركب الاقتضاءات " الذي يعرفه على هذه الشائكة : " يشمل " مركب الاقتضاءات " ، كل التكييفات والحدود الخارجية والداخلية والمضامين الشعورية والكفاءات والإستعدادات التي يتورط فيها شركاء التواصل عند انخراطهم في لعبة أفعال تواصلية . يتعلق الأمر بالتكييفات الاجتماعية - الاقتصادية - الثقافية ، والمعارف المرتبطة باللغة والنص والعالم ، والمعارف المستخلصة من التجربة ، والمشاريع ، والمقاصد ، والإستعدادات السيروية ، إلخ ، وباختصار العوامل الاجتماعية والفردية والإدراكية والإرادية والإتفاعلية لشخص من الأشخاص في لحظة معينة من لعبة الأفعال التواصلية " (١٩٧٨ : ٧٦).

لا يخفى شموت إغراق هذا المصطلح في العمومية ، لكنه يؤكد أن إدخاله ضمن العوامل المحيطة بلعبة الأفعال التواصلية ليس الغرض منه الإلمام بهاته الأخيرة إماماً شاملاً ، وإنما تحيينها وتحديدها

بصورة مؤقتة حتى يتسنى للمحلّل تعيين بعض المشاكل الجزئية التي تواجهه . ثم إن فائدة إدخال هذا المصطلح في نظرية التواصل يكمن في إمكانية الإشارة معه إلى ما يمكن توضيحه وما لا يمكن توضيحه من العوامل المحيطة بلعبة الأطفال التواصلية ، ومن ثم معرفة درجة صلاحية النتائج التي يحصل عليها اللساني .

ونظراً لأن " مركّب الاقتضاعات " يضم ظواهر عديدة ، فإن المحلّل لا يمكنه أن يصف إلا قسماً جزئياً منه ، وبالتحديد القسم الذي تنجزه لعبة الأفعال التواصلية . لأن هذا القسم يوجّه إنتاج النص ويؤثر فيه أثناء الصياغة والتلقي . ويقترح شميت تسميته بـ " اقتضاعات الوضعية [التواصلية] " (١٩٧٣ : ١٠٤) . ولا ينسى شميت التأكيد بأن هذه الاقتضاعات هي من إنتاج المتخاطبين ، وليست مجرد بنى تقوم بإفرازها الجمل النحوية (١٩٧٣ : ٩٣) .

٣. أقسام الفعل التواصلية

إذا كانت " لعبة الأفعال التواصلية " تتكوّن ، كما أشرنا آنفاً ، من عناصر لغوية وأخرى غير لغوية ، فكيف يميز زيغريد شميت داخل الأفعال اللغوية بين مستوى البنية الصوتية ومستوى الوظيفة الدلالية - التواصلية ؟ يحدّد شميت طبيعة العلاقة بين الأفعال اللغوية داخل العملية التواصلية قائلاً : " إن كل ملفوظ (Aussage) يلفظ أثناء التواصل يستند إلى مجموعة محصورة من الدلائل اللغوية . ولهذه الدلائل اللغوية التي تشكل النص السطحي معنى محدداً (Sinn) - المعنى بمفهوم فريج (FREGE) - ، أي أنها تقوم على " قضية " محددة (كما يقال في المنطق) هي " بنيتها السيقية " . وحين تتجلى لغوياً هذه القضية

داخل وضعية تواصلية ، فإنها تنهض بوظيفة اجتماعية تواصلية : إذ تصلح مثلاً لتنفيذ أمر أو إنجاز وعد ، إلخ " (١٩٧٣ : ٥٣).

وهكذا ، يميز شميت ، داخل النص المنجز ، بين المعنى والدلالة. فالمعنى لصيق بالبنية العميقة للنص ، وتتم مقارنته بصورة محايدة عن طريق الإستعانة بالقاموس اللغوي. أما الدلالة (Bedeutung) فهي مرتبطة بـ " لعبة الأفعال التواصلية " ، ولذلك لا يمكن ضبطها إلا بالرجوع إلى السياق والوضعية التواصلية .

٤. نماذج " الواقع "

يمكننا تشبيه " لعبة الأفعال التواصلية " بأفق خطابي مشترك يخص العلاقة التي تربط **المكونات اللغوية** بالمكونات غير اللغوية وكذا الإحالة إلى نماذج " الواقع " . فلا تشير النصوص داخل هذا الأفق إلى الواقع الفعلي مباشرة ، بل إلى نماذج نسبية من الواقع يمتلكها الفرد تدريجياً خلال تجربته الطويلة مع الكلمات والأشياء . هذه النماذج التي يتم إدراك الواقع المحسوس عبرها وضبط قيم النظام الاجتماعي بواسطتها ، إنما هي بنيات تمثيلية في الذهن وتوجه مجموع الأفعال الفردية والجماعية للإنسان .

فالأشياء لا تبدو لنا والقعة أو موضوعية إلا حين دخولها دائرة اهتماماتنا ، وشغلها وظيفه ما في مجرى حياتنا ، ولعبها دوراً من الأدوار في تاريخنا الشخصي ، وإعطائنا لها اسماً من الأسماء أو ومعنا لها بعلامة من العلامات . يقول شميت بهذا الصدد : " إن المجتمع هو المكان الذي تنبثق منه ، بفعل المعاودة الاجتماعية ، وتستقرّ عنده صور الواقع التي تجمع بين الأفراد والجماعات . وتتحقق علاقة النصوص

بمستويات ارتباطها الإحالي وفقاً لقواعد الجماعة المتواصلة . فلا تحيل النصوص ومكوناتها إلى " الواقع " ، ولكن إلى نماذج من الواقع مقبولة من طرف المجتمع . فليس " الواقع " هو الذي يحدد نظام الإحالة الذي يفضله تناقض اجتماعياً وتقرر القيمة التعينية المعبارات اللغوية والتسلسلات التعبيرية ، وإنما نسق التواصل لمجتمع من المجتمعات " (١٩٧٣ : ٤٥).

ويعود تمثل الواقع بهذا الشكل إلى المراحل الأولى من تعلم الطفل للغة . فمن الخطأ الاعتقاد بأن الطفل يكتسب في هذا الطور الهمام من تكوينه كفاءة لغوية محضة ، أي قواعد استعمال تركيبية ونحوية وصرفية فحسب ، بل يكتسب معها طرق التفاعل مع محيطه الاجتماعي . وكل عبارة لغوية يتعلمها تتضمن نمطا من أنماط السلوك الاجتماعي ، أي كيفية مقبولة من كيفيات التواجد بين أعضاؤ المجتمع . وهكذا ، لمع كل كلمة يكتسبها الطفل يدرك جزءا من صور " الواقع " السائدة في بيئته ، ويتدرّج في تعلم اللغة يصوغ بدوره نموذجا مبسطا للواقع لا يفتأ يحلله حسب المحطات الجديدة لتجربته المتنامية .

٥. المنظور التواصلية للدلالة والإحالة

١-٥. ميادين الدلالة

يعاين زيغفريد شميت دلالة الكلمات والنص من منظور مخالف للمنظور اللساني التقليدي الذي يعتبر الكلمة دليلاً لغوياً يحول إلى شيء في الواقع وينظر إلى اللغة كركام من الكلمات ينهض بوظيفة تمثيلية خارج اللغة . إذ يتصور شميت عملية إنتاج النص كإنجاز لمشروع تواصلية ، أي كمبادرة تستهدف تغيير وضعية ما . لذلك ، يرى أنه

يتوجب وصف الكلمات كخصائص وظيفية تقع فوق مستوى النص ، ويؤكد أن الدلالة التي من المطلوب على اللساني أن يهتم بها هي دلالة النص لا دلالة الكلمات المعزولة ، وهي دلالة تدرك داخل فعل التواصل لا خارجه .

من هذه الزاوية في النظر إلى مكونات اللغة ، يعتبر شميت كل مكون نصي توجيهياً يرسله مخاطب نحو مخاطب في وضعية تواصلية كي ينجز فعلاً محدداً لغوياً أو غير لغوي أو يتفعل اتجاهه بالفعال معين ، وبناء على ذلك ، فالنص مجموعة من التوجيهات الموجهة إلى مخاطب ما ، توجيهات متماسكة موضوعياً وسباقياً . وتنقسم هذه التوجيهات إلى قسمين :

١/ توجيهات معيارية : وهي توجيهات ممكنة بالقوة فقط ، وتتشكل من حزمة من السمات الدلالية تخص تعليمات خاصة بمكون نصي معزول . وهذه السمات معايير لاستعمال مكون نصي كثير الورد اجتماعياً (عبارة جاهزة ، مثلاً).

٢/ توجيهات خاصة بالوضعية : وهي التعليمات التي تنجز بواسطة عبارة ما في نص من النصوص وداخل وضعية من وضعيات التواصل المعطومة .

فالتوجيه المعياري لجملة ما (وهي مكون نصي) يسمى قضية ، ويخص عالماً ممكناً لا يصبح ملزماً إحصائياً (أي قابلاً للإحالة) للعبة أفعال تواصلية إلا بعد تخصيص القضية بإحدى العلاقات النحوية . أما التوجيه الخاص بوضعية النصوص فهو دلالتها الاجتماعية - التواصلية أثناء التفاعل اللغوي بين شركاء التواصل .

وهكذا ، يتفق شميت مع اللساني غيوير^(١٨) في وجوب التمييز ، عند فتحشتاين ، بين ميدتين متباينتين من الدلالة :

(أ) "الدلالة التمثيلية"، وب) "الدلالة النحوية أو الوظيفية". فـ "الدلالة النحوية" تنتج عن اشتغال "أشكال الصل اللغوية" في إطار "لغة لغوية". بينما تنشأ "الدلالة التمثيلية" عن التأويلات الذاتية لـ "الدلالة النحوية"، أي نتيجة لاستعمال "الدلالة النحوية" في وضعية دلالية ملموسة. وفي هذا التوضيح تصحيح لتعريف الدلالة بالإستعمال، ذلك الإستعمال الذي غالباً ما يفهم على أنه استعمال ثابت لمعجم اللغة، وهو خطأ فادح ينبغي تداركه داخل دلالات تقوم على النموذج التواصلية وتعتمد نظرية فلسفة اللغة.

من خلال تجربة الإنسان الطويلة مع الأشياء والكلمات، أخذت مركبات من السمات الخاصة بالوضعية التواصلية فيما صوتية اتفاقية، بحيث استطاعت معجمات منعزلة تكوين لعب من الأفعال التواصلية على أساس ذلك. فإضافة قيمة صوتية على ملزم إحصائي لوضعية تواصلية (أو لمكون من مكونات أفعال تواصلية) يضمن ترابط اللغة بنماذج من "الواقع"، ويشكل مرجعيتها الإخبارية. ويؤسس علاقتها بالعوالم الفعلية أو الممكنة، ويعتج ملفوظاتها بعداً تمثيلاً بالنسبة لمستعملها. ومن ثم، فإن المعجمات لا تحيل إلى الأشياء، بل تبين نوع السمات الخاصة بالوضعية التي لها قيمة المعيار بالنسبة لإحالة الكلمات داخل النص. وبعبارة أخرى، تنظم فحص وضعية تواصلية حسب مقاييس تأويلية متفق عليها جماعياً واجتماعياً.

٥-٢. مقولة الإحالة

الإحالة مقولة معقدة تعالجها عدة اختصاصات: التاريخ، المنطق، علم النفس الإدراكي، اللسانيات، إلخ. لكن زيغريد شميت ينسب إلى حقيقة أساسية حينما يشير إلى أنها مقولة تنتمي أساساً إلى

مستوى التواصل ، لا إلى مستوى القضايا أو الجمل . فهي ، في نظره ، عبارة عن فعل يساهم في إنجاز شركاء التواصل ، ويربطون من خلاله بين عناصر نصية وأخرى غير لغوية من الوضعية التواصلية .

الإحالة هي ربط علاقة بين نص ونموذج للواقع صالح بالنسبة للمتكلمين في ميورورات التواصل ، وليست العلاقة بـون دليل لغوي وشيء غير لغوي بحال عليه . فيمكن للكلمات المعزولة أن تشير إلى عدد كبير من الأشياء دون أن يكون بين هذه الأشياء مع ذلك أية علاقة أو صلة . والواقع أن الكلمات ، عندما تكون مجرد مكونات نصية ، تحتوي على تعليمات موجهة إلى شركاء التواصل كي يرجعوا هذه المكونات إلى تناظرات دلالية (شبكات دلالية) تشكل أساس النص ويتم بمعرفتها تنفيذ التعليمات المذكورة . فالتناظرات إذن هي الشبكات الحاملة للإحالة . بوضّح شميت بهذا الشأن أنه " ينبغي التسليم بأن النسق التواصلية لمجتمع من المجتمعات هو الفضاء النهائي لإحالة الأشياء (= للترميزات التي لها قيمة إحصائية) . فداخل الإطار العام للتواصل ، لا خارجه يُقرّر ما يضبط وكيف يضبط ما نعتبره " قطعاً " (أي الواقع القابل للترميز) . إذ داخل وضعيات ملموسة ، تؤوّل تلفّظات لغوية (نصوص ومكونات نصية) كإشارات يتوجّب على إثرها ربط الصلة بعناصر محددة - لغوية وغير لغوية - من الوضعية الدلالية ، وعند هذه الوضعيات المحسوسة يصبح الكلام إبلاغاً فاعلاً من جهة قيمته التواصلية ^(١١) . مما يعني أن اللغة ، من هذا المنظور (منظور فلسفة اللغة) ، نظام موجه للأفعال الإنسانية سواء أكانت أفعالاً لغوية أو أفعالاً حركية ، بل أكثر من ذلك تُعتبر اللغة هنا جهازاً لتشكيل نماذج " الواقع " التي يستهدفها شركاء التواصل .

ويرى شميت أن هذه النظرة إلى اللغة يجب أن تُعمم أيضاً على

محتوى النسق اللساني (أي المعجم) وبنفس الطريقة ، أي أنه ينبغي اعتبار تداول معجمة بمثابة إشارة للقيام بعمل ما ، لغوي أو غير لغوي ، وما يصدق على المعجمة يصدق كذلك على المفهوم ، أي على المعجمة الخامة قبل تجليها في النص . يبرز شميت هذا التصور كما يلي :
 "وهكذا، يمكننا أن نصف مفهوماً كإشارة للتصرف وفقاً لضرب مكّن مسنق في جماعة لغوية مطاة بفعل وروده ، ومن ثم محتمل ومرتقب ، فالمفهوم يتجلى كـ "مكان لغوي" أو كتلقي لغوي لكل إمكانات استتعال مركّب من الوحدات الدلالية ، كـ "اسم" لقسم من تواريخ استتعال معجمة مطاة وردت في نصوص مختلفة . وقسم تواريخ المعجمة هذا الذي يأخذ شكلاً موحداً داخل "أجواء عائلية" (Familienähnlichkeiten) يُحدّد بنويماً حسب المكان الذي يشغله المفهوم داخل النسق المفاهيم المناسب له : يحدّد سياق النسق الإمكانيات الوظيفية للمفهوم الفردي ، ويعين ما يمكن أن ينجزه عن طريق شبكة من التعارضات و/أو إمكانيات الدخول في عملية تألفية مع معجمات ما في سياقات فطرية" (١٩٧٣ : ١٤٠ - ١٤١).

لكي نفهم كلام شميت حول دور المعجمة المزدوج في عمليتي التواصل والإحالة ، لابد من التذكير بتعريف غريماس للمعجمة وكيفية تأليفها للسمات الدلالية المختلفة . وذلك لأن شميت يعتمد هنا ، كغيره من اللسانيين الأكمان ، على الجهد النظري الكبير الذي بذله المسمياتي الفرنسي في هذا الاتجاه . يعرف غريماس التواصل اللغوي بأنه فعل اختياري قبل كل شيء ، فعل يتم من خلاله لختيار بعض الدلالات وإقصاء دلالات أخرى . غير أن هذه الحرية نسبية ومحددة بشروط . كيف ذلك ؟ يرى غريماس أن خير مثال لطريقة استتعال هذه الحرية تقفمه لنا المعجمة أثناء تعاملها مع مختلف السمات التي تتشكلها . فـ " المعجمة

هي مكان التقاء وتجلي السمات الآتية غالباً من مقولات وأنساق معنوية (sémiques) مختلفة ومرتبطة ببعضها البعض عبر علاقات ترابطية.. لكن المعجزة هي أيضاً مكان التقاء تاريخي . فرغم طابعها المستقر ، تنتمي المعجزة في الواقع إلى نسق الحدث (Evénement)، وهي لذلك تخضع للتاريخ . مما يعني أنه عبر التاريخ تغني المعجمات بمعان جديدة (sèmes) وتفقد أخرى^(٢٠)، أي أن المعجزة التي تضم عدداً من السمات الدلالية القابلة للزيادة أو التقليل تختار ، عند تجليها داخل الخطاب ، السمات التي تتناسب والميقات التواصلية فقط .

٥ - ٣. التناظرات الحاملة للدلالة

إذا اعتمدنا تصنيف كارل مايبير وزملائه للتناظرات الدلالية إلى ثلاثة أنواع (تناظر موحد للمعنى ، تناظر مركب ، تناظر مخصص)^(٢١)، وحاولنا مقابلتها بما تحيل إليه من أنواع " الحكاية " عند زيغفريد شميت، حصلنا على الخطاطة التالية :

الشبكات الحاملة للدلالة	الأشياء المحال عليها
تناظر مركب ←	مركب متباين من " الحكايات "
تناظر موحد للمعنى ←	" حكاية أولية " (مركب منسجم من " الحكايات ")
تناظر مخصص ←	" حكاية سطحية " (حكاية معينة)

عرفنا غريملس وكورطس مفهوم التناظر (Isotopie) الذي استعاراه من ميدان الفيزيائيات . الكيمياءيات بأنه " خاصية تكرارية تقع على طول سلسلة مركبية لسمات سياقية (Classèmes) تضمن للخطاب - المملووظ المسجامة . إنطلاقاً من هذا المعنى ، يبدو من الواضح أن

المركَّب الذي يجمع بين صورتين معنيتين على الأكل يمكن اعتباره كسياق أدنى يسمح بإقامة تناظر^(٢٢). ثم وسعاً من دلالاته ليشمل كل تردد للمقولات المعنوية^(٢٣).

لذا أخذنا مثلاً جملة (سقى الرجل)، وقمنا باستخلاص النواة الدلالية الأساسية للفعل الثلاثي "سقى" التي هي "أسال الماء أو أعطاه"، وجدنا أن الفعل "سقى" يحول أصلاً إلى قسمين مختلفين من الكائنات كلاهما يمكنه أن يتألف معه: يخص القسم الأول الإنسان (= الرجل، المرأة، الصبي، إلخ)، بينما يخص القسم الثاني النبات (= الشجر، الفصح، الورد، إلخ). فالقسمان يتوفران على سمة دلالية مشتركة هي "حي"، وينفردان بسمة خصوصية وتمييزية: "إنساني" بالنسبة للقسم الأول، و"نباتي" بالنسبة للقسم الثاني. وهكذا، فكلما تجلّت هذه السمة التمييزية في سياق ما يؤدي تألفها مع النواة الدلالية لفعل "سقى" إلى دلالة معنوية محددة:

- "سقى (أسال الماء)" + "نبات" = رعى الماء

- "سقى (أعطى الماء)" + "إنسان" = أشرب الماء

فالتناظر الموحد للمعنى يوجّه قراءة جملة الفعل المبني للمجهول (سقى الرجل) إلى سياق معين (الشرب) وإلى حكاية أولية (شرب الرجل لمائل ما). أما التناظر المركَّب فيحول إلى حكاية متباعدة أو حكايات تحتمل عدة معان: قد يشير التناظر المركَّب إلى "شرب الماء"، أو "..."، أو "شرب السم"، إلخ. في حين يقوم التناظر المخصّص بتحديد "الحكاية" أو السياق الغمطي الذي يجب أن تقرأ فيه جملة (سقى الرجل)، وهو على سبيل المثال: (شرب الرجل للماء الزلال).

والمستفاد أنه ينبغي على المعجمة أن تخضع لتقليص في عدد

سماتها الدلالية الدنيا (أو معانيها الصغرى) داخل النص حتى تؤدي تعليماتها الإحالية على الوجه الصحيح . وينتهض التناظر السياقي بهذا الدور عندما يقوم بتصفية معاني المعجمة من كل ما قد يشوش الفهم أو يحمل على الإيهام الدلالي . وبإجمال ، فإن :

أ) الدلالة المعجمية للكلمة هي نتاج لإدماج محوري لدلالاتها النصية الوحيدة المعنى .

ب) التعليمات الإحالية لنص من النصوص هي نتاج لإدماج مركبي للدلالات النصية المتواجدة داخل النص .

ثم إن الخضوع للتعليمات الإحالية للنص شرط ضروري لفهم تعليماته الإنجازية وتحقيق التواصل بين المخاطبين على أساس معطيات لفضاء التجاور .

ARCHIVE

الهوامش

* هذا المقال هو الجزء الأول من نص مدخلتنا في أصال مؤتمر النقد المصنف الذي نظمته قسم اللغة العربية وأدبها بكلية الآداب بجامعة اليرموك (إربد - الأردن) في الفترة ما بين ٢٠ - ٢٢/٧/١٩٩٨م تحت عنوان "استراتيجيات التلقي في النقد الأدبي".

(١) والحقيقة أن المؤرخ والنقاد الفرنسيين الكبار غيوليت طين (١٨٢٨ - ١٨٩٣). دافع في النصف الثاني للقرن التاسع عشر بقوة من خلال كتابات عدة مثل مؤلفه البارز تاريخ الكتب الإنجليز، عن ضرورة استناد النقد الأدبي إلى نظرة طيبة متينة تفسر لنا القواميس الأدبية والفنية والفكرية تفسيراً طيباً مقبلاً. وكذلك، نجد في النقد العربي القديم، مثلاً عند ابن سلام الجعفي وابن كتيبة الدينوري، محاولات واضحة لإعطاء النقد أبعاداً تفسيرية مهمة.

2) Siegfried J. SCHMIDT, *Texttheorie, Probleme einer Linguistik der Sprachlichen Kommunikation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973 (UTB 202).

(٢) راجع مثلاً مقالة زيغريد شميت، "التواصل الأدبي"، بيروت، مجلة الفكر العربي المعاصر، ترجمة نزار التجديتي، عدد ٤٦ (عدد خاص بالتدوّل / التواصل)، صيف ١٩٨٧، ص. ٥١ - ٥٨.

(٣) راجع محمد مفتاح "دور المعرفة الخلقية في الإبداع والتطوير"، فاس، مجلة دراسات سمائية، عدد ٦ (عدد خاص بجمالية التلقي) خريف - شتاء ١٩٩٢، ص. ٨٥ - ٩٢، صلاح فضل، نحو تصور كل لأساليب الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم الفكر، مج ٢٢، عدد ٣-٤، ١٩٩٤، ص. ٦٦ - ٩٢.

(٤) هارتمان، "وضع حدود النص: إحدى المهام الطيبة لسانيات النصية":

Peter HARTMAN, L. Etablissement des dimensions du texte. Une des tâches scientifiques de Linguistique textuelle, trad. De l'allemand par J. P. CHALAT in *Linguistique et Sémiologie Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon*, n°5 (numéro spécial: "Textlinguistik"), Présentation par Pierre BANGE, Lyon, Press, Univar, De Lyon, 1978, p. 11.

(٥) هارولد فاينريخ، الزمن، الحكى والتلقي:

Harald WENRICH, *Tempus, Besprochen und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964, S. 11.

(٦) نفس المرجع، ص ١٣.

(٧) راجع الجزء الثاني من كتابه النظرية والتجربة - مشاكل النظرية الطيبة ونتائجها:

W. STEGMULLER, *Theorie und Erfahrung. Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie*, II. Berlin, 1970.

(٨) راجع عمله البنية المنطقية للقرائبات الرياضية:

Joseph D. SNEED, *The Logical Structure of Mathematical Physics*, Reidel, Dordrecht, 1971.

١٠) راجع بحث توماس كوهن، "بنية الثورات العلمية"، ترجمة شوقي جلال، سلسلة علم المعرفة، رقم ١٦٨، ١٩٩٢.

١١) انظر نزار التجديتي، "نظرية الإقتراب عند جان كوهن"، دراسات سمائية، عدد ١، خريف ١٩٨٧، ص ٤٧.

12) Karl R. POPPER, *Conjectures and Refutations*, New York, Basic Books, 1962.

13) Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, München, W. Fink Verlag, 1961.

١٤) شميت، "المضحك من خلال النموذج النظري للعب الأفعال التواصلية":

S. SCHMIDT, Le Comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication, in W. PREISENDANZ & R. WARNING (eds), *Das Komische*, München, W. Fink Verlag, 1976, S. 165-189, trad. M. PAUGET, *Linguistique et Sémiotique*, n°5, 1978, p. 176.

١٥) انظر شميت، "نص" و"التاريخ" كمفولات تأسيسية:

S. J. SCHMIDT, "Text" und "Geschichte" als Fundierungs-kategorien, in W. D. STEMPER, (ed), *Beiträge zur Textlinguistik*, München, W. Fink Verlag, 1971, S. 50.

١٦) شميت، *الدلالة والمفهوم* نحو علم للدلالة الفلسفي لغوي

S. J. SCHMIDT, *Bedeutung und Begriff Zur Fundierung einer Sprachphilosophischen Hermeneutik*, Braunschweig, 1969, S. 56.

١٧) انظر هيرت، "الإقترابات في فعال اللغة" ضمن كتاب جماعي الإقترابات في فلسفة اللغة:

K.H. HEBERT, Präsuppositionen im Sprachspiel in J. E. PETOFI & D. FRANCK (eds), *Präsuppositionen Philosophie und Linguistik*, Frankfurt-Main, S. 421 - 44.

١٨) راجع غوبير، "المعجمات المشروطة بمعيار" ضمن كتابه *استعمال الكلمات ودلالة اللغة*.

G. GEBAUER, Kriterienbedingte Wörter, in *Wortgebrauch Sprachbedeutung*, München, W. Fink Verlage, 1973.

١٩) شميت، "دراسة علمية للمرد الأكلي - نظرية وتطبيق" ضمن كتاب جماعي *السميات السردية والنصية*:

S. J. SCHMIDT, Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire, Symposium de Sémiotique littéraire d'Urbino (Juillet, 1971), trad. J. MILNER in *Sémiotique narrative et textuelle*, CL. CHABROL (éd), Paris Librairie Larousse-Université, 1973, p. p. 139.

٢٠) فرومانس، *الدلالات البنيوية*:

Algrénas Julien GREIMASS, *Sémiotique structural*, Paris, Libr. Larousse, 1966, p. 38.

و"المعجم"، مفرداتها "معجم"، وهي السمات الدلالة الدنيا المكونة للمعجم

(٢١) انظر كتابهم *لغام القراءة كمدخل للسانيات النصية* :

W. KALLMEYER and coll, *Lehrbuchkolleg zur Einführung in die Textlinguistik*, I, Frankfurt-main, 1973, S. 90.

(٢٢) غريماس وكورتيس ، *السميات . القاموس المعقل لنظرية اللغة* ، ج. ١ ، مادة "تنظر " :

A.J. GREIMAS & Joseph COURTIS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. I, Paris, Librairie Hachette, 1979, p. 197.

والنظرة تطبيقية حول مصطلح التنظر ، راجع دراسة ثور لوكسا ، *المساج المرئيات* . قراءة سمائية لنص ثريفي للمفريدي ، ترجمة نزار التجديتي ، القاهرة : مجلة *أصواري* ، مسج ١٢ ، عدد ٣ ، خريف ١٩٩٤ ، ص ٢٥٧ - ٢٦٧ .

(٢٣) غريماس وكورتيس ، *نص المرجع* ، ١٩٧ - ١٩٨ .

لائحة المراجع

أ - باللغة العربية

التجديتي ، نزار

" نظرية الإلهام عند جان كوهن " ، مجلة *دراسات سمائية* (لبنان) ، عدد ١ ، خريف ١٩٨٧ ، ص ٤١ - ٧٢ .

شميت ، زيغريد

" التواصل اللفظي " ، مجلة *الفكر العربي المعاصر* (بيروت) ، ترجمة نزار التجديتي ، عدد ٤٦ ، صيف ١٩٨٧ ، ص ٥١ - ٥٨ .

فضل ، صلاح

" نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر " ، مجلة *الفكر* (لبنان) ، مجلد ٢٢ ، عدد ٤-٣ ، ١٩٩٤ ، ص ٦٦ - ٩٣ .

كوهن ، توماس

بنية الثورات اللفظية ، ترجمة شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، رقم ١٦٨ ، ١٩٩٢ .

لوكسا ، ثور

• الحاج المرزاق، قراءة سيميائية لنص تاريخي للمغربي، ترجمة نزار التجديدي، مجلة لسون (القاهرة)، مج ١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص ٢٥٧ - ٢٦٧.

مفتاح، محمد

• دور المعرفة الخفية في الإبداع والتحليل، مجلة دراسات سيميائية، عدد ٦، خريف - شتاء ١٩٩٧، ص ٨٥ - ٩٣.

ب - باللغات الأجنبية

EBER, K. H.

Präsuppositionen im Sprecht, in J. E. PETOFI & D. FRANCK (eds.), *Präsuppositionen Philosophie und Linguistik*, Frankfurt-Main, 1973

GEHART, E.

Kriterienbedingte Wörter, in *Wortgebranch Sprachbedeutung*, München, W. Fink Verlag, 1973.

GREIMAS, A. J.

Sémiotique structurale, Paris, Librairie Larousse, 1966.

GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J.

Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - I Paris, Librairie Nathan, 1979

HARTMAN, Peter

L'Etablissement des dimensions du texte. Une des tâches scientifiques de la linguistique textuelle, *Linguistique & Sémiotique*, n° 3, 1978, pp. 7-31

KALLMEYER, W. & all

Lehrbuch der Einführung in die Textlinguistik I, Frankfurt-Main, 1973

POPPER R., Karl

Conjectures and Refutations, New York, Basic Books, 1963

SCHMIDT, Siegfried J.

- *Beitrag und Begriff. Zur Fundierung einer Sprachphilosophischen Semantik*, (Hansweg, 1969

- "Text" und Geschichte als Fundamentalkategorien, in W. D. STEMPER (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik*, München, W. Fink Verlag, 1971

- *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der Sprachlichen Kommunikation*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971 (UTB 202), (trad. espagn. *Teoría del texto*, Madrid, 1978)

- *Théorie et pratique d'une étude acoustique de la narrativité littéraire*, Symposium de Sémiotique littéraire d'Urbino (Jules, 1971), trad. fr. in *Sémiotique narrative et textuelle* CI. CHEABROL (ed.), Paris, Librairie Larousse-Université, 1973

- *Das Komische*, München, W. Fink Verlag, 1976 (trad. fr. partielle *Le Comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication*, *Linguistique & Sémiotique*, n° 3, 1978, pp. 37-100

SHEDD D., Joseph

The Logical Structure of Mathematical Physics, Reidel, Dordrecht, 1971

STEIGMULLER, W.

Theorie und Erfahrung. Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie, II, Berlin, 1970

TAINÉ, Hippolyte

Histoire de la littérature anglaise, Paris, 1863, 3 édit.

WEHRUCH, Harald

Tempus. Einprochene und ererbte Welt, Stuttgart, 1964 (trad. fr. *Le temps*, Paris, 1973)

WITTOENSTEIN, Ludwig

Philosophische Untersuchungen, München, W. Fink Verlag, 1964

وقفه مع كتاب الشعر والنثر

للدكتور نعيم الياقوت

مأجدة محمد حمود

صدر كتاب " الشعر والتلقي " للدكتور نعيم اليافي ، عن دار بئرا بدمشق عام ١٩٩٩ ، ليعالج أهم أزمة يعاني منها الشعر الحديث ، وهي أزمة التلقي ، فيناقش معالمها والأسس التي يقوم عليها هذا الشعر ، ويبين بعض الحلول المقترحة لحل هذه الأزمة ، كما يبين عيوب بعض قراءات الشعر الحديث .

بدا لنا د. نعيم اليافي مترسماً خطى النقاد المحدثين الذين بدؤوا يهتمون بالمتلقي ، أي بثقافته وبمرجعياته المعرفية : الفكرية والجمالية والنفسية ، لكونه أحد الأسس الثلاثة للصلبة الإبداعية (المبدع ، النص ، المتلقي) وبذلك حولت نظرية **التلقي الإهتمام** إلى النص والمتلقي ، فرصدت التفاعل بين بقية التأثيرات (النص) وبنية التجاوب (المتلقي).

أزمة التلقي :

إن أزمة التلقي من أبرز إشكاليات الشعر العربي الحديث ، لذلك نجد د. اليافي يتوقف عند بعض معالمها ، موضحاً أن للشعر عصوره ومدارسه وتطوراته ومفهوماته ، لذلك لا يجوز أن نتلقى نصاً شعرياً ينتمي إلى تيار أو حركة لها آلياتها ومصطلحاتها بأدوات نص آخر له آلياته المختلفة ، ولعل سوء الفهم أو صعوبة التلقي تأتي من تلقي نص من خلال معايير أنتجتها فنون مغايرة في ظل أحوال مغايرة .

وقد بين أن من شروط التلقي حتى يتم التواصل بين الشعر والمتلقي : الوعي الذي يشمل المعرفة والإدراك والفهم ، وبناء على ذلك فرّق بين مستويات التلقي :

١. التلقي التداولي العام : وقد جربه على طلاب الجامعات، فلاحظ سيطرة الطريقة التقليدية في التلقي ، والخضوع لما هو سائد من القيم الأدبية ، مما يؤدي إلى شيوع نظام الذاكرة أي الحفظ والإتقان ، وبات القياس خير وسيلة ينال النص الشعري شرعيته وأدبيته ، وبذلك حاول د. نعيم أن يؤسس لنظرية التلقي التجريبية .

٢. التلقي الوثائقي : أي القراءة الاجتماعية حيث نجد مجموعة من الثنائيات المتعارضة (الجماعة والذات ، الفكر والإحساس ...) من أهم سماته التركيز على المضمون ، والدعوة إلى العامية ، وسيطرة الشعارات ، مما أنتج آليات مكررة وقوالب جامدة ، تبعد النص عن الحياة ، أما القراءة النفسية فتقوم على الإنتقائية ، فيتم النظر إلى النص بوصفه وثيقة نفسية لصاحبه ، في حين نجد أن مازق القراءة الفنية في أسلمة الوجود دون أنسنه ، وتبدو الخصوصية دمغة لا تعرف التطور ، كما يتم تناول النص بوصفه تعبيراً عن الحقيقة لا بوصفه إيهاماً أو نوعاً من التخيل .

٣. التلقي التعددي المفتوح : ينتقد د. نعيم القراءة التفكيكية التأويلية التي خرجت من سلطة المؤلف وسلطة النص معاً ، مما سيفضي إلى طريق مسدود ، إذ يسمح بقراءة مفتوحة استهلاكية لا أساس لها ولا حدود . كما أن الزعم بأن كل قراءة هي إساءة فهم ، يعني المساواة بين القراءات الصالحة والظالحة إزاء النص الواحد ، لا أعتقد أن القراءة التفكيكية قراءة استهلاكية ، صحيح أنها تهدف إلى هدم الإجماع السائد على دلالة النصوص لا لتستبدل بها دلالة جديدة بل لتعرية الإجماع بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح إلا بتعدد المعاني ، وبذلك يكون النص مساحة تباينات لا مساحة بياتات ، ومساحة تفجير للمعاني لا حصرها في معنى واحد .

٤. **التلقي التعاقبي** : الذي يعني تلقي الأجيال المتعاقبة ، وهذا يحتاج إلى تراكم الزمان والمعرفة والتغيير أي التطور ، فيستطيع أولاً أن يصف مجمل التلقيات المتعاقبة ، وخاصة القراء النقاد كل حسب ألقى انتظاره وتوقعه ، وهو ثانياً يستطيع أن يكشف طبيعة فهم القراء المتعاقبين للنص الشعري ل يظهر مدى الاختلاف في طبيعة هذا الفهم ، وهو ثالثاً يحدد نوعية الأثر وشدته التي يحدثها لدى كل قارئ وقد تبين أنه كلما كان الأثر قوياً اقترح عن معايير الجمالية للقارئ العادي وغير ألقى انتظاره ، وهو رابعاً يصف العمل الواحد بهدف تحديد وضعه التاريخي في نطاق الميقات العام للتجربة الأدبية ككل ، مما يؤسس لنظرية الإبداع ونظرية النقد ونظرية الأدب .

ويبدو لنا د. اليافي ميالاً لهذا النوع من القراءة ، إذ لم نجده يتوقف عند مساوئها ، وإن توقف عند محاسنها .

ثم حدثنا في الجزء الأخير من كتابه عن أبرز معالم تطور الحركة الشعرية في سورية ولبنان (١٨٣١ - ١٩٩٠) :

١. **البواكير** : (١٨٣١ - ١٩١٨) قسمت هذه المرحلة إلى مرحلتين: الأولى غيت بالأصباغ البلاغية ، أما المرحلة الثانية فقد تخلصت من بعض هذه الأصباغ إلا أنها مازالت تهمل المكونات الأساسية للشعر (الخيال ، الموسيقى ، الإفعال) .

٢. **الرواد** : (١٩١٨ - ١٩٣٥) حيث تجمع بينهم الموضوعات (المناسبات ، التضال ، التجارب الخاصة) لكن الصياغة تعود إلى القديم وتتمثله وتحاكيه ، بدأت تعني بالهم الخاص إلى جانب الهم العام ، وبدأت اللغة تتميز بجمالية الأداء .

٣. **البناء :** (١٩٣٥ - ١٩٤٨) بدأ الإفتتاح أكثر على الغرب ، لذا اتسمت هذه الفترة بالإختلاط والزعزعة ، فأثر أن يدرس الشعراء وفق اتجاهاتهم الفنية الغالبة (الكلاسية الرومنسية : عمر أبو ريشة ، الكلاسية المتمردة إلياس أبو شبكة ، الرمزية : سعيد عقل ، وقد مهد هؤلاء البناء الطريق إلى المجددين ، وإن كنا نختلف مع د. اليافي في انصواء إلياس أبو شبكة تحت لواء الكلاسية المتمردة ، الأفضل أن يكون منضوياً تحت لواء الرومنسية التي عرف عنها التمرد .

٤. **المجددون :** (١٩٤٨ - ١٩٦٧) وقد لاحظ الناقد أن قضية التجديد قامت على ثلاثة أعمدة (التراث ، الثقافة الغربية ، تلبية حاجات الواقع) كل ذلك تداخل في (أنا) الشاعر وأثر فيها ، وقد حاول أن يتلمس تقنيات الخطاب في بنية القصيدة الحديثة ، وانتبه إلى أن الضوآن يقرأ من منظور القصيدة كما تقرأ من منظوره ، ويلقي بالظلال الوارفة على موقف الشاعر من الكون والإنسان ، كما أكد أهمية القصيدة المتكاملة التي لم تعد تضم مضموناً محدداً بل مجموعة من العناصر المتعاقبة المتناغمة والمتضادة لتشكل منه (الخير والشر ، ... والإيمان ، الجسد والروح ...) كما نسمع في القصيدة الحديثة تعد الأصوات صوت الأنا وصوت الآخر ، صوت المتكلم والمخاطب ، صوت الهو والهي ، نسمع تعدد النضات بوحدها الإنطباع ، وقد أصبحت القصيدة بسبب التوتر والصراع والحكي وتعدد الأصوات والتناقض درامية الحدث ، مما يعني أنها أكثر حيوية ، أما الوحدة العضوية فتعني وحدة الشكل والمضمون ، أي وحدة النسغ الذي يروي جسد القصيدة ويمر في عروقها مثلما يمرر اليخضور من جذع الشجرة إلى أوراقها ، كما بين أصمية الإيقاع والموسيقى رغم إهمالها القافية ، فقد لوكت في حرف الروي ، واقتصرت على البحور الصافية ، تمد في حركتها أو تقصر حسب حالة

الشعور ، كذلك توقف عند أهمية الصورة الفنية التي لم تعد للزركشة ، إذ باتت وسيلة تعبيرية تجسد الرؤيا التي تعالج في أعماق الشاعر ، كذلك نجده يبين أهمية الأسطورة والترميز في الشعر الحديث ، حيث منح الشعراء من الثقافة العربية والغربية معاً ، واستخدموا تقنية التركيب التي تستمد تفاصيلها من علم النفس وعلم الجمال والفلسفة والمسيحية ، كما لاحظ أن النظام النصوص بات وفق مسار محدد (النمط التوالدي ، والنمط التوافقي والنمط التعارض) كذلك لاحظ وجود علاقات بين الصورة وأجزائها التي تتجلى في القصيدة ، ووجود صلات بين البداية والنهاية ، ثم تتبع خط تطور الحدث ومثل التحول والصراع ، كما بدأت اللغة تصبح شعرية بعد أن غلب عليها التقرير ، وذلك لاعتمادها على الإلزيح الذي بات سمة أساسية من سمات اللغة الشعرية .

٥. تجارب الشعر العربي المعاصر (١٩٦٧ - ١٩٩٠) يقدم ثلاث ملاحظات :

• الأولى التجاور : الذي يعني إمكانية التعايش بين أشكال مختلفة كل منها ينتمى إلى نمط من الرؤية ومن البنية الفنية (طبيعي ، شعري).

• الثانية التجريب : الذي يعد من طبيعة عصر التحول ، لهذا تحاول الحداثة أن تتجاوز ذاتها لتطرح إمكانيات لا حصر لها في تقنيات النص والنص المضاد .

• الثالثة التطلع : الذي يعني أن جميع أشكال التعبير تجد نفسها في مأزق أو حالة قلقة ، سواء منها المحافظة أم تلك التي تقطع صلتها بالماضي وتتحرك نحو المستقبل ، الكل يبغى ولادة جديدة وألقاً ، ولكن كيف ؟ هذه الإشكالية الأساسية التي كابدها كل شكل .

كنا نتمنى لو أشار د. اليافي إلى محاولة الشعر الحديث التجريب والتطلع والتجاوز مع الأجناس الأدبية والفنون التشكيلية والسينمائية والموسيقية من أجل تقديم أشكال جديدة للشعر الحديث .

لكن بحمد للناقد أنه حاول أن يقدم لنا أهم ما يؤسس تجارب الشعر العربي المعاصر :

مفهوم الشعر : بات الشعر حلقة وسطى بين دائرتي الشعر والنثر ، حاولت قصيدة النثر التحرر من هذه الحلقة ، لتجعل من النص محاولة دائمة للتخطي والتبدل والتجاوز ، فتبتعد به عن النظم والتقرير .

مفهوم الإيقاع : مع قصيدة الحداثة لم نعد نسمع القصيدة ، وإنما نراها ونتأملها ، حلت فيها العين محل الأذن ، وحل إيقاع الصمت محل إيقاع الحركة ، دخلت عملية التلقي إشارات وحركات جديدة يدركها القارئ لا السامع ، برز في الشعر إيقاع الصورة بدلا من إيقاع الغناء ، فتحت الكتابة الشعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء والإشارات الرياضية ، لتعيد إلى الأذهان ما يردده الشعراء من أن طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال ، وهي بالتالي تهب القصيدة شعرية .

اللغة الشعرية : يريد الشاعر الحديث أن تكون اللغة لغة إبداع وتشكل جديدين بكل ما تحمله المفردة من معنى لا لغة ، يريد لها أن تكون رحماً لخصب جديد ، أو غابة شامسة كثيفة من الإيقاعات والإحياءات والتوهجات ، إنها مغامرة رفض التراث والعالم بغية الكشف عن آخر بديل وجديد والتغلب من القيد إلى رحاب الحرية المجهولة والمطلقة .

مفهوم البديل : هنا لم نجدد يتوقف عند الجانب النظري ،

وإنما حاول أن يتوقف عند زعم القصيدة الحديثة أنها البديل لكل التراث الشعري ، وترى أن ألفتنا لهذا التراث وتعودنا سماعه وتدريسنا إيـاه ، وعكوفنا عليه ، هي عوائق عدم تذوقنا لنصوصها .

وهكذا حاول د. الباقلي أن يقدم لنا أسس الحداثة الشعرية ، لعله يسهم في بناء المفاهيم الحديثة للشعر ، وبالتالي يسهم في تواصل هذا الشعر مع المتلقي الذي اعتاد المفاهيم التقليدية للشعر ، فـيزوده بوعي جمالي جديد ، لكن الناقد في هذا الجزء لم يقدم لنا نظرية التجريبية التي لمحناها في الجزء الأول من الكتاب ، رغم أن إشكاليات المتلقي التي نلمحها منذ حركة الإحياء إلى اليوم ، خاصة في حركة الشعر الحديث ، وكذلك لم يتوقف عند أنواع القصيدة الحديثة التي أثارـت إشكالات كثيرة في تلقاها .

المصطلح النقدي :

يبدو لنا الناقد مغنيا بتجديد أدواته المعرفية ، ومفهوماته النظرية ، وقد تجلّى ذلك بشكل واضح في العناية بتحديد مصطلحاته ، فنجدّه يعرف الشعر الذي سيتناوله بالدراسة ، " فهو كل نص انتمى إلى الشعرية الفنية أو الشاعرية النوعية ، أو إلى حركاته السائدة التقليدية والرومانسية والحرّة والنثرية ... وبغض النظر مؤقّتاً عن الإشكاليات التي تطرحها نماذج التعبير الأدبية في الزمان أو المكان في البيئة أو في الثقافة لدى هذه المدرسة أو التيار أو حتّى الشاعر ذاته ، فإن كلّ ما يصدر عن هذه جميعاً من إنتاج إبداعى له تقاليده في السيرة أو في الصيرورة " قول شعري " بنضوي تحت هذا العنوان المطروح للحوار .

ولفت النظر هنا الرؤية المنفتحة للشعر ، إذ يتسع صدر الدراسة

لكل ضروب الشعر وتجلياته ، سواء منها التقليدية أم الحديثة ، كي يعطي كل تيار ما له وما عليه .

كذلك وجدناه يعرف التلقي حيث يكون القارئ عنصراً من مجموعة عناصر العملية النقدية أو عملية القراءة ... إذ بعد موت المؤلف ثم موت النص أضحت الساحة خالية للعنصر الثالث من عناصر الظاهرة الإبداعية (مؤلف ، نص ، قارئ) فأعلت النظرية من شأن هذا العنصر المتلقي على حساب العنصرين الآخرين (المؤلف والنص) وأصبحت سلطته هي السلطة التي تكسب النص وجوده وأدبيته معاً ، لكن هنا يحسن أن نشير إلى أن نظرية التلقي لم تهمل النص بل ربطت تأثيراته بتجاوب المتلقي .

والناقد لا يقيد مفاهيمه النقدية بمرحلة معينة ، فمثلاً مفهوم التلقي لا يستقي من المرحلة التفكيرية وما بعدها ، وإنما يستقي من كل المراحل التي مرّ بها : مرحلة الإستجابة ومرحلة التفاعل ومرحلة الإنتاج.

لكنه أحياناً قد يستخدم مصطلحاً لا يتناسب مع حدود دراسته ، بل يتعمق ليشمل حدوداً أخرى ، مثل مصطلح الشعراء الشاميين (ص ٢١٧) إذ إن دراسة د. اليافي تشمل الحركة الشعرية في سورية ولبنان ، ولم نجد لها تتطرق إلى شعراء الأردن وفلسطين الذين يشملهم مصطلح الشعراء الشاميين .

كذلك ميز في دراسته بين مصطلح المكان والبيئة لكنه حين استخدم هذين المصطلحين ظهرا كأنهما مصطلح واحد ، يقول مثلاً (ص ١٦٦) " هل نجد القطرين السوري واللبناني بيئة واحدة متنوعة بينهما حدود أدبية مصطنعة ، أم نعدهما بيئتين مختلفتين متمايزتين

تتباينان في الظاهرة الأدبية ومؤثراتها وتجلياتها " وبعد عدة صفحات حين تحدث عن أنواع تصنيف الشعراء ليذكر تصنيفهم وفق بيناتهم ، فنجدته يشرح مصطلحه بين قوسين — (التصنيف المكاني) هنا نحن نميل إلى استخدام مصطلح البيئة الذي يتسع للمكان بما فيه من موروثات وتقاليد شعبية وثقافات ومعتقدات تسم الإنسان بميسمها .

أحياناً يستخدم مصطلحاً يتناقض مع دلالاته المألوفة ، فأتساءل حديثه عن بولكر الشعر (١٨٣٠ - ١٩١٨) نجده يستخدم مصطلح الشعر الاجتماعي وحين يشرح هذا المصطلح يتبين أن المقصود هو الشعر اللاهني ، مما يحلي المصطلح دلالات نقيضة ، فالشعر الاجتماعي يعني الشعر الملتمزم بهوم الناس وقضاياهم !

ملامح المنهج النقدي لدى د. نعيم اليافي :

يمكن المرء أن يلاحظ أن د. نعيم غالباً ما يتعامل تعاملًا واعياً مع المناهج النقدية الحديثة ، فهو يحاول الإفادة النظرية والتطبيقية من نتائج المفهوم الغربي وتطوراتها ، دون أن يقيد نفسه بمدرسة نقدية محددة ، واضعاً نصب عينيه خصوصية الإنتاج الشعري الذي يتناوله ، فهو رغم استفادته من نظرية التلقي التي تعني بالمرسل إليه (القارئ) إلا أنه يؤكد أن المتن الشعري تحوكه عناصر ثلاثة مرسل ورسالة ومرسل إليه ، وأي حديث أو انصراف أو إعلاء لأحد هذه الحدود / العناصر على حساب الآخر ، إنما هو انحراف أو افتئات قد تكون له أسبابه ودواعيه من خارج الظاهرة ولكن لا يملك قط العطل من داخلها .

إنه يدعو إلى توارن النظرة إلى الأدب وعدم تركيز الجهد النقدي على جانب دون آخر في العملية الإبداعية ، لهذا نجده يتبنّى المنهج

التكاملي في النقد إذ ليس من المنطقي أن يجمد الناقد نفسه في منهج نقدي واحد ، مادام النص يتيح له رؤى متعددة ، وبذلك تبدو الرؤية التكاملية في النقد كالرؤية التكاملية في الإبداع أكثر توازناً في النظرة إلى مسألة النموذج البديل ، لأنها على الأقل لا ترى في الضروب المقترحة على صعيد الإبداع أكثر من أفعال وصيغ قد يطرأ عليها التعديل كي تلبي حاجة الأفكار ونزعاتها في أزمانها وأزماتها ، ثم يذهب بها كلها أو بعضها قانون التطور ويخلي مكانها للقديم الجديد ، وهكذا دواليك تنسج الرؤى والأدوات من قديم متحلل وجديد متخلف ، فلا القديم يصبح في حكم العدم ، ولا الجديد يصير في حكم الوجود الدائم على حد قوله (ص ٢٤).

لذلك تجتمع لديه الأدوات المعرفية التي تؤسسها المقولات العلمية إلى جانب الحساسية الذاتية التي تعتمد الذائقة المرفهة التي صقلتها الثقافة والتجربة .

لهذا يمكن المرء أن يلاحظ أن د. اليافي لجأ إلى تصنيف جديد للشعراء يجمع بين الجيل الزمني والإتجاه الفني ، وهو ما دعاه به "الجاذبية النوعية للشكل الفني" أو "بنية النص الفنية" فهو يرى أن لكل جيل له زمنه الحياتي ، وغالباً ما يتواشج الزمان ، وحين يصادف المرء شاعراً يعيش في زمن غير زمنه الإبداعي ، يصنفه في حقل عمره الإبداعي بغض النظر عن وجوده الفعلي ، إذ إن هدفه أن يبرز منزلة الشاعر في عصره ومكانته ودوره في حركة الشعر .

كذلك لم تكن الوصفية خالية من أحكام القيمة لديه ، كما لم تكن المعيارية تقوم على التفاضلية ، إذ نلمح لديه رغبة في تقديم نص نقدي يقوم على فهم الإتجاز الفني والتطور الذي قدمه النص الإبداعي ،

كما يقوم على المقارنة ، مما يفسح المجال لتلمس مدى الإنجازات الإبداعية ومدى إخفاقاتها .

وقد تلازمت لديه ، في كتاب " الشعر والتلقي " النظرية بالتطبيق ، ليبين مدى اتسجام المفهومات النظرية مع الممارسات التطبيقية ، ومدى تجاوز الطرح النظري على الصعيد التطبيقي (مثل ذلك شعراء الرومانسية).

سمات منهجه النقدي :

لعل السمة الأساسية التي تلمسها لدى د. نعيم اليافي المرونة في النظرة إلى النص الأدبي وهذا نابع من تبنيه للمنهج التكاملي ، أي تبنيه للنظرة المتعددة التي تقوم **على الحوار** ، إذ إننا كثيراً ما نسمعه يقول (في محاضراته وفي كتبه) **إن كل ما أطرحه من أفكار قابل للأخذ والرد إذ لا وجود لحقيقة واحدة مطلقة في العلوم الإنسانية** .

نجد لديه بحثاً مستمراً عن الفن الأصلي ، ورغبة في ربط الشعر الحديث بجنوره التراثية ، لذلك بهاجم أولئك الذين اتخذوا من الهدم مبدأ لهم وغاية ، فتصبح دعوتهم إلى التغيير بحاجة إلى هدم مستمر ، لمسيب بسيط أنها لم تقم على فكرة محددة ، وهذا ما دعاه بعضهم بتشكيل اللاتشكل أو نموذج اللاموزج مما سينتهي بالإبداع إلى أن يكون قلقاً لا تطوراً ، ولن يؤدي القفز المتواصل إلا إلى سقوط الإنسان في النهاية وهو غاية الإبداع والنقد .

كذلك فإن الإطلاع العميق والمخلص سمة أساسية من سمات الناقد ، ففي كتابه " الشعر والتلقي " نجده يطلع على دواوين الشعراء السوريين منذ ١٨٢١ إلى ١٩٦٠ دون أن يتقلب التصنيف على النقد في

معظم الأحيان ، إذ وجدناه يعني بالتحديد التلقي مما أتاح له أن يتوقف عند أبرز سمات الشعراء ولامحهم الفنية ، ليبين المنزلة التي يحتلونها في تاريخ الحركة وتطورها ، كما يبين المعالم الفنية التي تميز بها بعض الشعراء عن غيرهم .

لكنه أحياناً يغفل الرأي النقدي لصالح التعريف والتفسير، فمثلاً نجده يعرف جماليات القصيدة المعاصرة (قصيدة النثر) بحيادية تامة ، فهو يوضح مثلاً أنها تستخدم الإشارات الرياضية والأسهم ، دون أن يحلل أو يعلق على هذا القول ! (ص ٢٣٨).

كذلك نلاحظ وجود بعض التصميمات التي تسيء إلى دقة الدراسة كقوله (ص ١٧٩) " دمشق في كل تاريخها صاحبة النص المغلق وبيروت تبقى على الدوام صاحبة النص المفتوح " ألا ينقض هذا القول كل من الشاعر نزار قباني والقاص زكريا تامر !

رغم اعتماده على المناهج الحديثة في النقد ، إلا أننا لم نلمح لديه أحياناً تمكناً من أدواته الجديدة ، خاصة حين يحولها إلى إجراء تطبيقي ، مثال ذلك (ص ٥٤) حين انتقد قراءة (مرسل العجمي) فرأى أنها تعتمد على فضاء الخارج مرتين مرة في شرحها لأبعاد التجربة الإشرافية ومرة على مجرد ورود الدوال دون نسق الخطاب ، وأورد مثلاً على ذلك العناوين ...

لا يمكن أن نعد العنوان جزءاً من الفضاء الخارجي ، فقد بات جزءاً من نسق البنية الداخلية للخطاب الأدبي .

كذلك نجده حين يتحدث عن المتلقي التحدي المفتوح يأتي بمثال لدراسة قصيدة " أنشودة المطر " للناقد إحسان عباس (الذي يعتمد فيها المناهج التقليدية) وجابر عصفور الذي يعتمد فيها المادية الجدلية !

أخيراً فقد لاحظنا اهتمام د. نعيم اليافي بالتأريخ الأدبي في الجزء الأكبر من كتابه ، فكان هذا الإهتمام على حساب دراسة التلقي وجمالياته باعتقادنا .



«شعرية الناصر» فُراة

فر شعرية كريستينا

*

الملية

مشتاق عباس معن

ديباجة :

الشعرية " البويطيقا : Poétique " من المفهومات القديمة التي يرجع أثرها إلى الإرث الإغريقي ، وتكاد تتفق الدراسات الحديثة على أنها من مفردات أرسطو^(١) لكن بعض المحدثين حاول أن يسلخ هذا الأصل عن أصليته ، يدعوى أن أرسطو أسس هذا المفهوم على حقل معرفي يبين الحقل المعرفي الذي يتضمن دراسة الشعرية الآن^(٢)، لكن هذا الدليل لا يبعد أرسطو عن مركز الريادة الذي سمنه إياه التاريخ والمحدثون ، بل يسند بوجه أو بآخر سنة التطور الذي لا يسلم منها شيء إلا نادرا .

وكانت اللسانيات حقلًا لهذا المفهوم ، شأنها شأن أي مفردة أخرى^(٣) إلى أن قبض لميخائيل باختين أن يستحدث حقلًا معرفيًا جديدًا ينضوي تحته درس هذا المفهوم لأنه ألصق بالكلام منه باللغة ، لذا أوجد علم " عبر اللسانيات " الذي قابل به " علم اللسانيات "^(٤)، وتطورت هذه الفكرة حتى استحالَت إلى مفهوم جديد مفاده (الخطاب)^(٥).

وتعالج الشعرية : كيفية استعمال اللغة استعمالًا جماليًا والمسبل التي يستعين بها المبدع في إنتاجه للنصوص . ومحاولة الفرز بين الخطاب الشعري وغير الشعري . مع الفارق في المصطلح بين الباحثين.

محور القراءة :

طرحت " جوليا كريستيفا : J. Kristeva " في منتصف الستينيات

مفهوماً (نقدياً / فلسفياً) على طاولة النقد الفرنسي ، بعد أن ألبسته حلة اصطلاحية عرفت منذ ذلك الحين بـ " التناص ؛ L'intertextualité " أرادت به أنه " أحد معيزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها ^(١) .

وكانت علة بثه من لدن كرسيتيفا ، إخراج البنويين - أصحابها - من مأزق " موت المؤلف " وإشكالية التعامل مع النص ، بأنه " وحدة مغلقة " لتصرح بوساطته ، بأن النص مجموعة نصوص مذبذبة فيه ، ومنفتح على مرجعات قبلية أكسبته الحضور .

وقطع أكثر النقاد والباحثين ، ناهيك عن تصريح كرسيتيفا نفسها ، بأن هذا المفهوم الوليد الشرعي لـ " حوارية باختين ؛ dialogism of Bakhtine " التي اتكأ عليها في خطابه النقدي الذي اهتم فيه بالرواية على نحو خاص ^(٢) .

وبعد أن وطأ هذا المصطلح " التناص " أرض النقد الأدبي ، تلاقت الأيدي وتصالفت عليه الدراسات ، وكانت تعاملات النقاد معه على مستويين ؛ مستوى تكويسي ، وذلك بأن يعدوا لمفهومه كما بذرت كرسيتيفا من دون تعديل أو تحوير ، ومستوى تحديثي ؛ بأن يتعامل معه الناقد مادة خاصة يستطيع أن ينتج منها مفاهيم أخرى ، وهو ما حدث مع " رولان بارت ؛ R Barthe " في إنتاج " نظرية النص ؛ La théorie du texte " التي شكلت مفردة ذات نزعة دينامية أضحت خطابه ، وكذا الحال بـ " جبرار جينيت ؛ G. Genette " الذي أفاد منه ببناء مفهوم " جامع النص ؛ Architexte " ومفهومه الأم " التعاليات النصية ؛ Transtextualité " فضلاً عن تداخله مع حقول " نقدية / فلسفية " لم تكن من مخططات كرسيتيفا " التفكيكية Deconstruction " و " القرآنية The Reader " .

ولم تلق معطيات هذا المصطلح عند المبدعين الآخرين بل أفادت منه مبدعته نفسها لتكون المعطيات بذاتية ، وذلك بأن أفرزت مفهوماً " (نقدياً / أدبياً) لمفردة خطابية اختالف القول فيها هي " الشعرية - البويطيقا " استندت في تقنياتها إلى مفهوم التناسخ^(٨).

وتمثلت منابع هذه المفردة الكرسيفية بثلاث منابع مختلفة القول ، كان رائدها المنبع الفلسفي الذي استندت فيه إلى خطاب هيغل الفلسفي ، مُتَمَسِّة منه مفهوم " السلبية Negativité " وكان أثره في شعريتها على مستويين : شكلي : تجسد بالعنوان ، إذ اقتبسته من دون تحويل ومستوى مضموني ، تمثل باستلهاها معنى السلبية وتأطيره بإطار (نقدي / أدبي) لينسجم وحقل درسها المطروح - الشعرية - إذ بنت عليه تعريفها للشعرية بأنها : " نمطاً من الاشتغال من بين الممارسات الدالة المتعددة لا موضوعاً (منتهياً) في ذاته ومبادلاً في سيرورة التواصل^(٩) .

أما المنبع الثاني فلماني تجسد به - التصحيفية : Paragrammatisme التي اختطتها يراع دي موسير " بقيت قيد الورق ، إذ لم تر الوجود إلا بعد وفاته وقد أشارت كرسيفا إلى امتصاصها لهذا المفهوم في مواضع كثيرة من كتابها^(١٠) وتجسد المنبع الثالث بالحقل النفسي الذي قصرت على خطاب فرويد النفسي ولاسيما نظرية (اللاوعي)^(١١).

استهلت حديثها عن الشعرية بتحديد خطوطها الفاصلة بين نوعين من الخطاب لأنها لم تهدف إلى الفصل بين الشعر والنثر - الخطاب الشعري ، والخطاب اللاشعري - الكلام اليومي وغيره -^(١٢).

وانطلقت بعد ذلك بمررد أوجه التباين ، بادئة بالمرجعية إذ أدلت :

بأن الخطاب اللاشعري ذو مرجعية مستقرة ، أما الخطاب الشعري فيمتاز بثنائية (المرجعية / لامرجعية) فقولنا: أثاث شبيقي ، وياقات محتضرة ، حديث ذو وجهين مفاد الأول : أن لكل لفظة من هذه الألفاظ مرجعية لسانية ، والثاني يتخلص بفقدانها لأن جمع المرجعيتين لا يؤدي إلى مدلول واقعي لأن هذه العبارة تكسب الجماد أئسنة وهي منه براء ، لذا يكون الخطاب الشعري ذا مرجعية كما لا مرجعية ليحمل بداخله التناقض والنفي الجدلي الهيجلي - (الوجود / اللاوجود) (المرجعية / اللامرجعية).

وتستند هذه الثنائية إلى الخرق في تجاوز العرف اللساني وتقعيده المفاهيمي والمرجعي ، فلكل لغة تقنيات معينة تكسب الناطقين بها صيرورة التواصل لكن الخطاب الشعري لا يقف عند هذا العرف القواعدي المستند إلى " اللوجوس / العقل " بل يتجاوز الأعراف اللسانية وقواعدها ليشق طريقاً قوامه الخرق .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

واعتمدت في تحديد معالم شعريتها على مستندين آخرين غير النفي الجدلي هما التناص " تداخل النصوص " وهو مفردة من مفردات الإرث الكرسيتيغي والتصحيفية السويسرية، إذ استعانت بهما لتحديد معالم شعريتها - مدلولها الشعري - بأنه : " يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، هكذا يتم بحث فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري ^(١٣) .

وأنتجت باستنادها إلى هذا ثلاثة أنماط من أنماط التواشج النصي القبلي مفادها :

* أ - النفي الكلي : وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوباً .

- ب - النفي المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه ،
إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس ... للنص المرجعي معنى
جديداً معادياً للإسمية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول .
- ج - النفي الجزئي : حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي
منفياً^(١١).

وبعد أن حددت معالم شعريتها وبنودها رجعت الفهري صوب
ثنائية الخطاب الشعري واللاشعري لينماز كل منهما بتقنياته ، واستندت
في تمييزها إلى :

١. قانون التكرارية " Idempotence " وعنت به أن الدال إذا تكرر في
الخطاب اللاشعري فإنه يعدّ حشواً لا يروق للمتلقي ، في حين أن
التكرارية تكسب الخطاب الشعري إيجاعات لم تكن فيه من قبل .
٢. قانون التبادلية " Commutativité " هذه العملية تخضع لنفس الخطوة
في اللغة الشعرية إنها تقتضي خطية لا يؤدي معها فسي الخطاب
انتقال الوحدات إلى أي تغيير في المعنى .

إن نظاماً للمعنى كهذا (وهو نظام الخطاب العادي) يفترض أن
تقرأ كل المقاطع مجتمعة في وقت واحد وفضاء واحد . ومن ثم لا يؤدي
تغير الوضع الزمني (وضع مقطع في المكان أو ذاك من الصفحة) إلى أي
تغيير في المعنى . فجملة بسيطة من فعل وفاعل ومفعول قابلة لأن تتحمل
في اللغة غير الشعرية تغييراً (زمانياً ومكانياً) في موقع هذه المكونات
الثلاث التي لن تنتج آثاراً غير قابلة للملاحظة (آثاراً إيحائية ؟) وإنما
على الخطاب العلمي حيث يمكن تغيير وضع الفصول من إنتاج هذا القدر
أو ذاك من الوضوح التعليمي (استنباط أو استقراء) لكن بدون أي أثر
إضافي (غير قابل للملاحظة) (شعري) .

إلا أن الأمر يختلف عن ذلك في اللغة الشعرية . فلا تبادلية الوحدات الشعرية تقرر لتلك المكونات وضعية محددة في الزمن (خطية الجملة النحوية) وفي المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية إلى تغيير كبير في المعنى^(١٥).

٣. قانون التوزيعية : " إن هذا القانون يعبر داخل عالم مغلق عن إمكانية تركيب مختلف التأويلات المعطاة مع خطاب أو وحدة دالة ، من طرف قراء (مستمعين) مستقلين . وينتج المعنى الكامل للخطاب اللشعري ، فعلاً عن تلاحم كل المعاني الممكنة لذلك الخطاب أي عن إعادة تشكيل التعددية الخطابية للمعنى المنتجة من طرف مجموع المتكلمين الممكنين . وبديهي أن صورة كهذه تكون ممكنة أحياناً حيال النص الشعري إلا أنها لا تمس خصوصيته كخطاب مغاير للكلام التواصلية . وكما لاحظنا ذلك سابقاً فإن خاصية المعنى الشعري التي تهمنا هنا هي علاقته الخصوصية بمنطق الكلام . ففي هذه العلاقة يبدو (بالنسبة لمن يرغب في إلحاق الشعري بالشعري) أن اللغة الشعرية هي في نفس الآن ذلك الكلام (ذلك المنطق) ونفيه الضمني وإن كان خفياً (غير قابل للملاحظة) وقابلاً للمعاينة من الناحية الدلالية . إن كون اللغة الشعرية هي ، في الوقت نفسه ، كلام أو من حيث هي كذلك هي موضوع ومنطق : ٠ - ١) ونفي لذلك الكلام (ومن حيث هي كذلك تنقلت من منطق ٠ - ١) يخلصها من قانون التوزيعية^(١٦) ، ينضوي المفهوم الأخير تحت مصطلح الانزياح ، لأنهما ينتهكان العرف اللساني ، أما الثاني فينتهك قانون التوزيعية الذي يسيطر على منطق الكلام فحسب .

وبعد أن أوضحت معالم شعريتها الممتد إلى " المسمياء /

التناسخ / التأويل) أدلت بأن الإغراق في الأخير (التأويل) يبعدنا عن الشعرية الحقّة لذا دعت إلى التأويل المستند إلى اللوجوس بقولها : (إن الأمر هنا يتعلق بإثبات حقّ المنهج البنائي في تناول إشكالية طرحها الفصل الأدبي في عصرنا . وذلك بدون أية نزعة وضعية أو مداراة لتعقد الاشتغال الرمزي . ومن ثم يتعلق الأمر بقطع دابر التأمّلات التأويلية للنص الحديث التي استطاعت كما نعرف ، إنتاج تفكير ... باطني للنص^(١٧)).

وتلخيصاً على ما مرّ ، نستنتج أن شعرية كرسيتيفا هي تطوير لمفهومها النقدي الأثيل (التناسخ) ، لذا وسنأخذ قراءتنا منذ العنوان — (شعرية التناسخ) إشارة لهذا الأمر سواء أكان على مستوى تطوير مفهوم التناسخ فحسب ، أو على مستوى منابعه التي استغلّتها قبلًا في إنتاجه .

الهوامش

- [١] ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل : ٥٣ ، سلسلة علم المعرفة (الكويت) : ١٩٩٣ .
- [٢] ينظر شعرية لودوروف : عثمانى الميلاو : ٨ - ٩ ، دار عين ، لندن البيضاء : ١٩٩٠ .
- [٣] ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص : ٥٣ .
- [٤] ينظر : المبدأ الحواري دراسة في فكر ميخائيل باختين : لودوروف : د. فكري صالح : بغداد ط١ : ١٩٩٣ : ٨٢ .
- [٥] ينظر م. ن .
- [٦] مفهوم المصطلحات المعاصرة : د. سعد طروش : ٢١٥ ، دار الكتاب اللبناني ط١ : ١٩٨٥ .
- [٧] ينظر : تفسير وتطبيق مفهوم التناسخ في الخطاب النقدي المعاصر : د. عبدالوهاب تسيو : ٧٧ - ٧٨ ، مجلة الفكر العربي المعاصر / ٦٠ - ٦١ : ١٩٨٩ .
- [٨] ينظر : علم النص : جوليا كرسيتيفا : د. فريد الزاهي : ٧٨ و ٧٩ ، دار توفيق ط١ : ١٩٩١ .
- [٩] علم النص : ٧٢ .
- [١٠] ينظر : علم النص : ٧٥ و ٩٠ - ٩١ .
- [١١] ينظر : علم النص : ٩١ .
- [١٢] ينظر : علم النص : ٧١ - ٧٢ .
- [١٣] علم النص : ٧٨ .
- [١٤] علم النص : ٧٨ - ٧٩ .
- [١٥] علم النص : ٨٢ .
- [١٦] علم النص : ٨٤ .
- [١٧] علم النص : ٨٩ .

• • •